Uma visão revolucionária do teatro, que concilia a hipótese de uma antropologia da representação com a necessidade da prática teatral como experiência de vida e como ato político. Eugenio Barba, que há 27 anos dirige o Odin Teatret, ponto de referência indiscutível para o teatro de grupo, neste livro já publicado em mais de dez países, sintetiza com sua habitual lucidez e paixão pontos cruciais de sua experiência e reflexão a respeito da arte do ator: a função social e política, a técnica, a tradição, a importância do teatro para as relações humanas.

9 788528 802117
ISBN 85-288-0211-8
ALEM DAS ILHAS FLUTUANTES
1 17 12 16/05/88

EDITORA HUCITEC

Eugenio Barba Além das Ilhas Flutuantes

Eugenio Barba

Além das Ilhas Flutuantes

EDITORA DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP

Reitor: Carlos Vogt
Coordenador Geral da Universidade: José Martins Filho
Conselho Editorial: Aécio Pereira Chagas, Alfredo Miguel Ozorio de Almeida, Atílio José Giarola, César Francisco Ciacco (*Presidente*), Eduardo Guimarães, Hermógenes de Freitas Leitão Filho, Jayme Antunes Maciel Júnior, Luiz Cesar Marques Filho, Geraldo Severo de Souza Ávila
Diretor Executivo: Eduardo Guimarães

EUGENIO BARBA

Além das Ilhas Flutuantes

Tradução
LUIS OTÁVIO BURNIER

EDITORA HUCITEC
EDITORA DA UNICAMP
São Paulo – Campinas, 1991

Copyright © 1991 by Eugenio Barba
Copyright © 1991 by Ferdinando Taviani
Direitos de tradução (da edição *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, 1990, Milano) e de publicação em língua portuguesa reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia "Hucitec" Ltda., Rua Geórgia, 51 – 04559 São Paulo, Brasil. Telefone: (011) 241-0858.

ISBN 85-271-0172-6 Hucitec
ISBN 85-268-0211-9 Editora da Unicamp
Foi feito o depósito legal.

Reservados todos os direitos das ilustrações por Eugenio Barba e Odin Teatret – Dinamarca, e por:
Massimo Agus fotos 28, 29
Peter Bysted fotos 67, 68, 116, 117, 119, 120
Peter Elass foto 62
Christoph Falke fotos 30, 31, 32
Torben Huss fotos 87, 88, 89
Jean-Pierre Kaba fotos 60, 61
Jean Rüsz fotos 39, 40, 41, 42, 43, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 96, 97, 98
Saul Shapiro fotos 58, 59, 111, 112
Tony D'Urso fotos 15, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 33, 35, 36, 37, 38, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 114, 115, 118, 121, 123
Fiora Bemporad foto 99
Poul Østergaard fotos 104, 107

SUMÁRIO

Nota biográfica 11

Além das ilhas flutuantes 13
Premissa sobre o silêncio escrito 15

Teatro: vocação 27
Carta ao ator D. 29
Teatro e revolução 32

Laboratório: Aprender a aprender 51
O treinamento 53
Palavras ou presença 59
Perguntas sobre o treinamento 73
Duas cartas 77
O instrumento adormecido no bosque. Voz, sons, música como teatralidade 79
Caminho da recusa 89

Viagem: Troca 101
Duas tribos 103
Carta do sul da Itália 119
Raízes e folhas 130
Terceiro Teatro: manifesto 143
Teatro-Cultura 145
Diálogo com Brecht 167
A sombra de Antígona 183

Teatro antropológico 187
Teatro antropológico 189
Teatro eurasiano 193
Quatro espectadores 198
Terceiro Teatro: A herança de nós para nós mesmos 209

História do Odin Teatret por Ferdinando Taviani 219

Espetáculos do Odin Teatret 283

Bibliografia de e sobre Eugenio Barba 287

NOTA BIOGRÁFICA

Eugenio Barba nasceu e foi criado em Gallipoli, um povoado ao sul da Itália, no ano de 1936. Com dezessete anos de idade emigrou para a Noruega, trabalhando durante seis anos como soldador e marinheiro; lá freqüentou a Universidade de Oslo, onde graduou-se em Literatura Francesa e Norueguesa e História da Religião.

Em 1960, deixa a Noruega e vai estudar teatro na Escola Estadual de Teatro de Varsóvia. Após alguns meses, abandonou a Escola para unir-se a Jerzy Grotowski, que nesse tempo era o diretor do desconhecido Teatr 13 Rzedow em Opole.

Barba permaneceu três anos com Grotowski observando o desenvolvimento de seu método de trabalho, assistindo a preparação de suas produções e presenciando a transformação do pequeno Teatr 13 Rzedow no Teaterlaboratorium, que logo seria uma instituição mundialmente famosa. No ano de 1963, realizou sua primeira viagem à Índia, onde "descobriu" o Kathakali, teatro clássico indiano, que naquele tempo era quase desconhecido no Ocidente, e levou vários dos exercícios e técnicas quando regressou à Polônia, onde foram incorporados por Grotowski no sistema de treinamento de seus atores. Em 1965, escreve seu primeiro livro sobre os trabalhos de Grotowski, *Em busca do teatro perdido*, publicado pela primeira vez na Itália.

Em 1964, Barba volta a Oslo, mas, por ser estrangeiro, não lhe foi possível encontrar trabalho no teatro profissional. Então, ele obtém a lista dos candidatos reprovados na Escola Estadual de Teatro de Oslo e, com alguns dos aspirantes a atores, funda o Odin Teatret. Ele os treina e com eles prepara a sua primeira produção. Devido ao desamparo econômico, à dificuldade de encontrar um lugar de trabalho em Oslo, o grupo aceita, em 1966, desterrar-se e estabelecer-se na pequena cidade de Holstebro, no noroeste da Dinamarca, onde permanece até hoje.

Em mais de 25 anos de contínua atividade, Barba realizou somente treze espetáculos, cuja preparação pode levar mais de dois anos. O Odin Teatret obteve sua reputação não só pelos seus espetáculos, mas também pela maneira com que Eugenio Barba construiu a estrutura interna do grupo: seu sistema ético e o amplo espectro de suas atividades, fatores responsáveis pela longevidade e contínuo desenvolvimento.

O primeiro passo deste processo foi a criação do Nordisk Teaterlaboratorium após a mudança do grupo para a Dinamarca, cuja subvenção permite a Barba realizar todos os seus trabalhos, incluindo suas produções com o Odin Teatret. No ano de 1971, o Nordisk Teaterlaboratorium foi reconhecido pelo Ministério da Cultura dinamarquês como uma escola experimental de teatro, permitindo-lhe uma extensa atividade pedagógica e de investigação. Isto incluía uma editora que publicava uma revista teatral, *TTT, Teatrets Teori og Teknikk*, assim como inúmeros livros sobre teatro, incluindo o de Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*. Organizou seminários internacionais para atores e diretores escandinavos, dirigidos por personalidades como Barrault, Decroux, Fo, Lecoq, Julian Beck, Judith Malina, Ronconi, Grotowski, Chaikin, Krejca, mestres do Japão, China, Índia, Bali e muitos outros; promoveu trabalhos sociológicos sobre a relação ator-espectador e sobre a dinâmica do teatro de grupo; produziu filmes de treino atoral; organizou turnês e espetáculos com artistas de fama mundial pela Escandinávia; simultaneamente, o Odin Teatret viajava pela Europa, Israel, América do Sul, Japão e Índia.

Separando conscientemente suas atividades da moda e tendências, e tendo escolhido trabalhar fora dos centros culturais e geográficos importantes, Barba conseguiu, contudo, construir o Nordisk Teaterlaboratorium transformando-o de uma pequena e desconhecida entidade em uma das influências mais fortes no desenvolvimento do teatro contemporâneo. Isto se deve a seus esforços para encontrar novas relações entre teatro e sociedade. Foi a lugares onde o teatro era desconhecido e pôs em prática uma nova maneira de utilizar o teatro, através da "troca": um intercâmbio entre a população local, com suas próprias manifestações culturais, e o grupo de teatro, com seus espetáculos. Isto levou ao desenvolvimento de suas reflexões sobre o Terceiro Teatro, onde grupos de teatro, sacudindo as perspectivas tradicionais, perseguem um sentido novo na relação ator-espectador.

A influência de Barba deve-se também aos resultados de suas investigações a respeito da pedagogia teatral. Seus trabalhos começaram com os atores do Odin Teatret enfatizando a necessidade da autonomia do ator dentro de um sistema de treinamento, que deve conduzir a uma técnica não-especializada. Ele estudou extensamente as teorias de treino e as técnicas atorais orientais, e desenvolveu um método pedagógico, que pôs em prática através de uma série de oficinas e seminários.

Estes trabalhos culminaram com a fundação, por parte de Barba, do ISTA, International School of Theatre Antropology, em 1979. O ISTA é um centro de intercâmbio de técnicas teatrais e investigações no campo da antropologia teatral, definida como o estudo do homem em situação de representação, dando especial ênfase nas técnicas do ator. O ISTA tem realizado sessões públicas (Bonn, 1980; Volterra, 1981; Blois, 1985; Holstebro, 1986; Salento, 1987; Bologna, 1990).

Barba tem escrito a respeito de sua visão do teatro como viagem, troca, esbanjamento *potlach*, emigração. Descreveu sua experiência de teatro como um grupo de pessoas que definem sua própria cultura de grupo, através de suas habilidades individuais e sua ética profissional. Estas observações foram publicadas em vários jornais e revistas internacionais, e em seu livro *Além das Ilhas Flutuantes*, traduzido para o inglês, francês, espanhol, grego, catalão, alemão e italiano. Barba reuniu os resultados de suas atividades no campo da antropologia teatral, em um livro, *Anatomia do Ator*, escrito em colaboração com Nicola Savarese, publicado em francês, italiano e espanhol, e em *A Arte Secreta do Ator*, publicado em inglês e espanhol.

Em setembro de 1988, em consideração às suas investigações teatrais, recebeu a nomeação de doutor *honoris causa* em Filosofia da Universidade de Aarhus.

Além das Ilhas Flutuantes

Qualquer frase que diga
não deve ser entendida
como uma afirmação,
mas como uma pergunta.
NIELS BOHR

Premissa Sobre o Silêncio Escrito

Algumas pessoas escondem suas enfermidades no mais fundo de si mesmos. Alguns doentes do coração, por exemplo, se negam a viver como inválidos que devem medir cada passo. Continuam sua vida normal, porém conscientes do vazio.

Depois da última página vem a primeira. Esta premissa, que poderia ser a conclusão do livro, é seu início.

Este livro foi construído com textos que se referem a uma biografia profissional e à atividade do Odin Teatret, caracterizada por condições e circunstâncias particulares. Cito algumas:

- O não ter sido, por muito tempo, aceito;
- O ter admitido que os outros não considerassem necessário o nosso trabalho;
- A necessidade de mudar a nós mesmos sem pretender mudar os demais;
- A urgência de inventar nosso saber teatral partindo da condição de autodidatas;
- A exigência de uma disciplina que nos fizesse livres;
- O permanecer estrangeiros;
- O impulso de viajar para longe do território no qual vive normalmente o teatro;
- O encontro com outros "emigrantes";
- A profunda convicção de que o teatro não pode ser outra coisa senão revolta.
- A busca de como transmitir o sentido da revolta sem ser esmagado;
- A descoberta de um vínculo com pessoas e grupos, que vivem em condições similares àquelas em que nós vivíamos ou havíamos vivido;
- O encontro de um substrato comum que partilhamos com mestres distantes no tempo e no espaço;
- A consciência de que a profissão do teatro provém de uma atitude existencial, em um único país transnacional e transcultural;

Este país me pareceu por muitos anos como um arquipélago. E suas ilhas, como ilhas flutuantes. Tenho utilizado uma comparação histórica: um episódio menor da história do Novo Mundo fala de homens que abandonaram a segurança da terra firme para levar uma existência precária, sobre ilhas flutuantes. Para permanecerem fiéis a seus anseios, construíram povoados e cidades, ou melhor, míseras moradas com um punhado de terra para a horta, ali, onde parecia impossível construir ou cultivar algo: sobre a água e nas correntes. Eram homens que, seja por necessidade pessoal ou por terem sido constrangidos, pareciam destinados a ser não-sociáveis e conseguiram criar outros modelos de sociabilidade. A ilha flutuante é o terreno incerto, que pode desaparecer sob os pés, mas que pode permitir o encontro, a superação dos limites pessoais.

Porém, além das ilhas flutuantes, o que existe? O que e quem se encontra?

OS VIAJANTES DA VELOCIDADE

Existem pessoas que habitam uma nação, uma cultura. E existem pessoas que habitam seu próprio corpo. São os viajantes que cruzam o país da velocidade, um espaço e um tempo que não se confundem com a paisagem e a hora do país atravessado. Pode-se permanecer fisicamente durante meses e anos no mesmo lugar, e ser, no entanto, um "viajante da velocidade", que atravessa lugares e culturas longínquas, milhares de anos e quilômetros, em sincronia com pensamentos e reações de homens distantes pela pele e pela história. A velocidade é uma dimensão pessoal que não se deixa medir por instrumentos científicos, ainda que a ciência e o progresso tenham origem nesta dimensão imensurável.

Nesta dimensão pessoal, no centro deste país, que se limita ao nosso corpo-em-vida, encontra-se a capital, o Palácio do Imperador, e, no Palácio, uma câmara secreta, e nesta o coração. O coração deste país, que é nosso corpo-em-vida, é uma constelação de idéias fixas, de problemas muito particulares, de obsessões pessoais, de enfermidades individuais.

Mesmo entre os teatros pode-se reconhecer os viajantes da velocidade. O estranho de suas vidas, de sua revolta, foi esquecido. Às vezes, eles mesmos são esquecidos. Outras vezes, tornam-se apenas famosos.

Uma pessoa, por exemplo, tinha uma obsessão muito pessoal: como ser capaz de repetir, cada noite, seu papel de ator, como se fosse a vida que fluísse, sem nenhuma predeterminação mecânica.

Outra procurava o homem novo, através do ator.

Outra procurava no teatro a revelação das realidades transcendentais, aquelas realidades mais verdadeiras do que tudo o que nós chamamos de verdadeiro, e que estão por trás do véu de nosso mundo e de nossa psicologia.

Outra ainda esforçou-se toda sua vida para construir o teatro como uma muralha da China, contra as ondas irracionais e emotivas que transformam os anos e os dias e escondem a profunda dialética da História.

E, finalmente, a outra, talvez a mais próxima de mim, sem dúvida a mais querida, começou por querer modificar a Polônia, depois o teatro e seu ofício. E depois, quis mudar a vida de algumas pessoas.

No mapa dos teatros e da sua história, os habitantes das grandes tradições(7) e os viajantes da velocidade convivem e são confundidos uns com os outros. Os primeiros vivem no interior de uma herança que transmitem às vezes empobrecida, outras vezes alterada ou enriquecida, às gerações sucessivas. Os segundos, ao chegarem a um certo ponto de seu caminho, olham para as mãos e descobrem que com elas construíram coisas diferentes daquelas que haviam pensado.

Durante longo tempo caminharam em grupo. Logo descobriram que caminharam sozinhos entre outros solitários. Continuam. Porém o que vêem mais além dos rostos conhecidos?

Aqui faço uma pausa: detenho-me para olhar para trás.

REFLEXÕES SOBRE UM VINTENÁRIO SEXAGENÁRIO

O Odin Teatret, meu grupo, tem vinte anos. Vinte anos são, para um grupo, como sessenta para a vida de um indivíduo. Olhando ao redor, posso então constatar que não morremos jovens. E na história do teatro isto é excepcional.

Pergunto-me: que fatos concretos e não programados determinaram aquele frágil equilíbrio que nos permitiu não só superar a juventude, mas continuar crescendo, mudando, mesmo na maturidade? Pergunto-me, com que lógica foi possível perceber e explicar, depois de concatenar, episódios ditados pelas circunstâncias? Pergnnto-me se é possível encontrar, atrás do espantalho de uma autobiografia de grupo, as indicações que outros poderão utilizar.

Aparentemente, existem dois períodos distintos na vida de nosso grupo. O primeiro começa em 1964, quando o Odin Teatret se formou, e dura dez anos. Caracterizou-se por um trabalho que era, lembramos, duríssimo, tanto que, hoje, suspeitamos, seríamos incapazes de suportá-lo: treinamento durante muitas horas por dia, um ou dois anos de preparação para cada espetáculo. Só através dos espetáculos o grupo se abria ao exterior. Os espetáculos eram para 60-70 espectadores, os que cabiam em nossa sala de trabalho. Eram, antes de tudo, nossos espetáculos e nos negávamos a transformá-los, quando em turnê, ainda que fosse possível acolher um público mais numeroso. Os espetáculos levavam consigo as pequenas dimensões em que haviam nascido, sempre de sessenta a setenta espectadores.

Todo o trabalho do ator, seu treinamento, sua busca pessoal, desenvolveu-se longe de qualquer olhar estranho. Nossas duas salas de trabalho, em Holstebro, eram ambientes separados ("secretos", no sentido etimológico) onde a busca do ator podia desenvolver-se protegida dos distúrbios externos. Em situação de mútua confiança, sem estar submetido à tirania dos julgamentos prematuros e do afã de produzir. As atividades com as quais éramos visíveis ao exterior – além dos espetáculos – eram atividades que, naquele tempo, não se associavam com a atividade habitual em um teatro: a organização de cursos, seminários, de turnês, de espetáculos no exterior, a publicação de uma revista e de livros, pesquisas sociológicas e produção de filmes didáticos sobre o teatro.

O segundo período começou em 1974, com uma prolongada estada em um povoado do sul da Itália. Pareceu-nos normal transportar para lá a nossa atitude habitual: trabalho "secreto" de treinamento, e de preparação de um novo espetáculo, ou seja, atividades não voltadas para o exterior. Porém, naquela situação, naquele povoado do sul da Itália, o "secreto" gerava curiosidade. E a curiosidade que nos circundava obrigou a perguntar-nos se, realmente, o segredo era ainda necessário. Descobrimos que já não era mais.

Ao ser mostrado para o exterior, o trabalho cotidiano que acreditávamos ser a busca individual, treinamento profissional, apresentou-se como algo diferente. Revelava a rede de nossas relações internas, aquilo que nos definia ante os outros, não como atores de um espetáculo, mas como um pequeno grupo de homens que têm uma história em comum e uma mesma atitude (quem sabe não explícita, mas na realidade concreta e evidente) diante dos fatos que os rodeiam.

O "segredo" que havíamos procurado somente para garantir as melhores condições para o desenvolvimento profissional produziu um resultado imprevisto: a solidificação de uma verdadeira e própria "cultura de grupo".

Hoje, ao escrever essa expressão – cultura de grupo – sinto um mal-estar. Faz já alguns anos que falo e escrevo sobre ela, com o risco de transformar-se em uma expressão vazia, em um *slogan*. "Cultura de grupo" não é mais que uma forma orgulhosa e eloqüente para indicar que o grupo tem um saber e uma experiência comum, treinamento, visões artísticas e objetivos próprios. Tudo isto é natural quando se trata de um grupo de teatro.

Tanto a atividade "secreta" como o uso do teatro nas regiões sem teatro nos demonstraram que é possível transformar nosso ofício num instrumento de troca entre nós e os outros, com a condição de nos manter aquém ou além do Teatro, do Sistema Teatral. É isto o que tem marcado as duas linhas de ação do Odin Teatret. O que, anteriormente, foram dois períodos complementares, hoje em dia são os dois pólos de uma única linha de ação.

Além do teatro estava a "troca"[1]: intercambiar nossa presença teatral – treinamento, espetáculos, experiências pedagógicas – com as atividades de outros grupos teatrais ou com grupos de espectadores. Não era somente a procura de um uso do teatro em contextos e de maneira diferentes. Era, sobretudo, a maneira de revitalizar uma relação deteriorada; a maneira de passar do encontro com espectadores-fantasmas, que vêm uma noite e depois desaparecem, para o encontro com espectadores que, mais do que ver os atores, se mostram e se apresentam eles mesmos.

Aquém do teatro, existe, para nós, o teatro "secreto", no sentido de separado: um lugar no qual um grupo de pessoas, atores-espectadores, que se escolheram mutuamente, se fecha para dissecar as forças que regem os impulsos das realidades humanas e sociais, para confrontarem-se com as próprias perguntas, os enigmas não-resolvidos, e contemplar em fragmentos, deformados ou concentrados como em um espelho, instantes do tempo passado e daquele iminente.

Tanto o "segredo" como a "troca" baseiam-se em interesses e expectativas recíprocas e não em uma geral e vaga necessidade artística. Na "troca" reside o segredo de como utilizar e, ao mesmo tempo, gastar o teatro. E, no "segredo", o momento mais alto de um intercâmbio.

Os dois períodos que caracterizaram a vida de nosso grupo parecem, com freqüência, momentos muito distintos e contrapostos para os observadores. Do ponto de vista dos resultados, está correto. Do ponto de vista do processo, trata-se, ao contrário, de um desenvolvimento conseqüente e unitário.

No primeiro momento, o grupo construiu sólidos alicerces em seu interior e em seu exterior. Depois edificou sobre aqueles alicerces uma atividade que infringia os confins do teatro. Só do ponto de vista epidérmico podem-se ver contradições e divisões entre o período de um teatro fechado, concentrado em si mesmo, e o momento sucessivo, quando o teatro parece projetar-se para o exterior. É apenas porque nos concentramos durante dez anos sobre as condições de nosso trabalho e conseguimos mudar a nós mesmos, antes de falar em mudar o teatro ou a sociedade, que hoje podemos livrar-nos, em grande parte, do vínculo com um só tipo de organização teatral.

Na vida de um grupo, como na vida de um indivíduo, chega o momento em que as condições de uma certa segurança se consolidam. Encontramo-nos, então, entre a alternativa rotina e acumulação. Para escapar à pressão é importante, então, saber em qual direção projetar as próprias energias. É o momento crítico, quando o fio corre o risco de partir-se. Cada um, para escapar a esta tenacidade, procura um caminho próprio. O impulso volta tão centrífugo que fragmenta o grupo em projetos individuais ou fugas para o exterior para buscar oxigênio, novos desafios, novos relacionamentos.

Pensa-se, com freqüência, que um grupo de teatro tem uma unidade se seus integrantes se assemelham. Ao contrário, é necessário procurar a diferença recíproca, se se quer conseguir a totalidade.

É através deste processo de diferenciação, baseado na confiança de uns para com os outros e na carência de ilusões, que se forma um sólido terreno unitário sob as diferenças. A unidade superficial, ao contrário, mesmo quando é unidade de idéias ou de intenções, se desvanece com o primeiro sopro de vento.

Em termos profissionais, pode-se traduzir assim: se em um grupo de atores o trabalho de um se assemelha ao trabalho do outro, isto significa, quase sempre, que eles têm somente algumas teorias esgotadas em comum, nas quais seu desenvolvimento artístico corre o risco de enfraquecer-se. É um bom sinal quando o trabalho de cada um dos atores de um grupo começa a desenvolver-se ao longo de linhas tão diversas, que não parecem ter nenhuma relação, do ponto de vista técnico e estético, entre si. A diferença, a falta de homogeneidade dos resultados, é, talvez, uma das provas mais confiáveis de uma profunda unidade de método.

---

[1] Em italiano o termo "*baratto*" além de "troca", "permuta", também significa a "agulha" da estrada de ferro. Portanto, o verbo "*barattare*" também quer dizer "trocar o trem de via". (NT).

Esta unidade de método alimenta tão-somente o impulso que empurra cada um a recorrer ao seu próprio caminho, até encontrar-se a si mesmo e à sua própria visão e não a visão do mestre.

O que fica, afinal, da relação entre quem foi mestre e quem foi aluno?

A busca do próprio caminho significa a busca da solidão?

HISTÓRIA DE COMETAS

Alguém me relatou uma discussão entre grupos de teatro. Uns sustentavam que o Odin Teatret era o exemplo de um grupo que abriu um caminho que outros podiam percorrer. Era, dizia-se, a experiência de uma vanguarda, no sentido em que se usa a palavra em política e não no contexto artístico. Então alguém disse: "Esse não pode ser nosso relacionamento com um grupo como o Odin Teatret"

"E por que não?", pergunta o outro.

"Porque o Odin Teatret é como um cometa", respondeu o primeiro. Ele o sabia pelo I Ching. Imagino que alguns começaram a rir. Mas ele, cada vez mais seguro de si, começou a explicar. Não era sua opinião pessoal: creia-se ou não, era a opinião do oráculo. Prestem atenção: enganam-se aqueles que acreditam, ao pensar no Odin Teatret, se encontrar diante de um grupo forte, com sólidos vínculos aqui e lá no mundo. O Odin Teatret é muito mais frágil, muito menos poderoso do que parece: só um tênue fio o mantém à terra. Mas é importante porque explora os ventos. Seria insensato querer seguir seu caminho sem terra. Assim disse o oráculo, e acrescentou: "Devem orientar-se pelos ventos, porém seguindo os cursos da água".

De fato, é impossível deixar como herança a harmonia dos ventos, seu contínuo e mutável acordo.

A história do teatro contém, freqüentemente, viagens que não transmitem rumos.

Ao ver os espetáculos do Berliner Ensemble nos anos 50, e depois os de Grotowski nos anos 60, tinha-se, apesar da grande distância que os dividia, a mesma sensação de exatidão, de presença de uma "harmonia" através da qual uma busca pessoal se transformava em algo objetivo, mas por caminhos próprios – pela harmonia dos ventos que, justamente, guia o vôo de um só cometa – que pareciam excluir qualquer possibilidade de repetir o processo do qual nasciam esses resultados. Também os espectadores de Stanislavski, no princípio do século, deveriam ter sentido a mesma sensação de uma nova e personalíssima harmonia.

Harmonia não é beleza estética, mas proporção ativa, movimento em quietude.

A necessidade de harmonia não é a necessidade de procurar a solução de um

problema, mas o impulso para trocar as coisas de lugar, difícil de explicar até para si mesmo.

Harmonia é acordo entre tensões.

Se sinto a falta de alguma coisa essencial para mim, o acordo dentro de mim não é perfeito. É como se um fragmento de vazio estivesse aí, em mim, e eu quisesse preenchê-lo, e, para tal, me visse obrigado a colocar-me em marcha. Este estar em viagem, para encontrar como aplacar o vazio, revela o sentido do que me impulsiona e nutre.

Imaginemos um homem de constituição débil, com uma mão quase paralisada e olhos que não vêem longe, numa época na qual as estrelas e os planetas são estudados a olho nu e se requer uma grande têmpera para persistir, noite após noite, observando o céu. Johannes Kepler é este homem, que parecia inapto para a astronomia.

Era obcecado pela necessidade de resolver o mistério da Criação e os segredos de sua harmonia: por que existem – perguntava-se – só seis planetas (os que se conheciam no seu tempo) e não vinte ou 32? Por que se distribuem naquelas particulares distâncias? Por que se movem a tal velocidade?

Perguntas inúteis e mais estranha ainda sua forma de procurar as respostas: pensava que as diferentes distâncias entre os planetas estão, de um para outro, numa relação que corresponde à sucessão dos poliedros regulares e aos intervalos das notas na escala musical.

Que método para a pesquisa científica poderia transmitir Johannes Kepler a seus alunos? E, no entanto, através das particularíssimas obsessões místicas e pitagóricas que o guiaram, descobriu que a ó bita dos planetas é elíptica, que a hipótese de Copérnico, que coloca o Sol no centro do universo, é demonstrável, e dezenas e dezenas de outros fatos que revelam, pela primeira vez, que as mesmas leis são válidas, tanto para a terra como para o céu: as bases para a gravitação universal que Newton fixaria menos de um século depois.

Hoje em dia, muitos estudiosos mostram que existe um contexto secreto, privado da descoberta científica, que não se identifica com as justificações de uma evolução racional das idéias. Paradoxos, raciocínios que pareciam não razoáveis, prejuízos, obsessões pessoais e a tenacidade da busca se combinam, às vezes, numa nova harmonia entre o solitário desafio e seu resultado publicamente convincente.

Uma luta pessoal que jamais poderia traduzir-se num método universalmente válido conduz os grandes matemáticos a procurarem uma forma de beleza, de simetria estética, similar à necessidade que impulsiona o músico da novela de Thomas Mann a procurar uma harmonia figurativa entre as notas espalhadas sobre a partitura.

Poincaré dizia que, para o matemático, a busca de uma harmonia estética, "desconhecida para os não-iniciados", é essencial para o nascimento de novas idéias.

Como na história da ciência, também na história da arte e do teatro, o essencial se esconde sob o desenvolvimento do método, sob as tentativas pedagógicas e a transmissão do saber. A palavra "harmonia" indica o sentido desta luta pessoal em busca de novas tensões que recriam a vida, que impulsionam um renovado sentido àquilo que perdeu e está perdendo sentido. Não novos fatos, mas novos relacionamentos entre os fatos.

Quando na arte e na ciência voam os cometas, quando estas tensões e estas buscas indicam novos resultados que são valiosos também para o ambiente circundante, parece que se acumula um pequeno capital que deixaremos como herança àqueles que virão depois de nós e que nos queiram seguir.

Então, aparentemente, há muito que ensinar. E, todavia, afirmamos que os resultados correm sempre o risco de transformar-se em um lastro, e que o essencial se encontra na encruzilhada entre nosso sentido pessoal de vazio, nossa obstinação em aplacá-lo, e os ventos.

Tudo isto não pode ser transmitido. É a zona do silêncio.

Falar é um dever, justamente porque o essencial permanece mudo.

COMO SE CALA O ESSENCIAL

O que determina os resultados são as motivações, não apenas os caminhos da pesquisa. E, no entanto, o único caminho que podemos transmitir é a via que percorremos.

Nem sempre, através de um longo e pessoal relacionamento, é possível transmitir aos outros o acumulado em anos de experiência, sem falar jamais do essencial. É o caso do relacionamento *guru-shishya* na tradição do teatro oriental. E, todavia, este silêncio finalmente transmite algo, de forma imprevista, segundo uma lógica superior a qualquer conhecimento pedagógico, sem que nem um nem outro o percebam.

Um verdadeiro relacionamento de transmissão implica anos e anos de uma determinada atitude do aluno para com os valores que o mestre representa. Então, mais que o mestre, é o tempo e as correntes de seus ventos que deixam pegadas. Mais que o conhecimento do aluno é sua consciência subliminar que absorve indícios do que para ele é essencial.

Um verdadeiro relacionamento de transmissão concerne a pouquíssimas pessoas. O que transcorre entre eles é, no fundo, uma semente de silêncio ativa, escondida na polpa de um saber quase cientificamente formulável. Quando a relação pedagógica se amplia para um círculo maior de pessoas, permanece somente a polpa. Quando depois passa-se do relacionamento direto à palavra escrita, e quem escreve não pode conhecer aquele para quem escreve, as palavras se transformam em mármore e perdem seu silêncio.

É por isso que, Stanislavski ou Brecht, Copeau ou Grotowski, ou muitos outros que foram mestres ou viajantes do país da velocidade, parecem-nos, hoje, estátuas.

Existiria um método para transmitir a própria experiência, para indicar também o essencial, escapando da degradação que ameaça cada ampliação do raio da própria palavra?

Seria necessário que a palavra, já não transmitida de pessoa a pessoa, perdesse a pretensão de traduzir uma vontade de dizer. Seria necessário que retraísse para uma zona anterior a seu objetivo, que permanecesse à espreita. É este permanecer à espreita para recolher algo do qual nada se diz que a palavra escrita pode transmitir. Revestir-se-á, então, de sabedoria artística e de experiência, indicar-se-ão regras e descobertas. Mas, seu verdadeiro valor – se conseguir conquistá-lo – será uma forma de *não dizer dizendo*.

Quanto mais tratamos de nos aproximar com a palavra escrita do sentido da transmissão oral, mais nos afastamos. E quanto mais nos afastamos, mais próximos estamos.

Assim, então, me dizem: não trate de ensinar nada sobre a expressão artística. Permaneça na espreita pelo território do trabalho pré-expressivo. Não queira transmitir o calor com palavras quentes. Tente capturar o calor com a frieza de um discurso desprovido de emoção. Não queira descrever o que encontrou de mais fecundo no curso de sua experiência. Fale do árido trabalho que precede à verdadeira experiência.

Mas, por quê? Para quem?

Por que, se nós mesmos procuramos o teatro como homens famintos de vento, para aplacar o vazio, para viver como ilhas flutuantes longe da terra firme?

Para quem transmitir?

Em várias ocasiões, durante os anos de minha profissão teatral, diversas pessoas me fizeram a mesma pergunta: para quem você faz teatro?

Respondi de muitas maneiras: ou dei rodeios à pergunta, ou então a analisei. Dei a entender que fazia teatro somente para mim, ou para duas ou três pessoas muito conhecidas; ou para um espectador ausente e presente, que imagino sempre ao meu lado durante o trabalho, e cujo juízo é para mim a medida da objetividade.

Hoje, penso cada vez com mais freqüência que faço teatro para quem tiver 20 anos em 1994, os que nasceram quando o Odin Teatret fazia *Min Fars Hus*.

Creio que seja esta, no momento, a resposta mais autêntica à pergunta que tantas vezes me fizeram. Mas é também a resposta que mais se destaca no vazio, porque significa fazer um teatro que desaparece para espectadores que ainda não apareceram.

NO CORAÇÃO

"Cada vez que os alicerces começarem a tremer sob seus pés, cada vez que não estiver seguro da estabilidade de suas experiências passadas", me aconselhava Grotowski, "regresse às suas origens". Estávamos sentados no restaurante de uma estação ferroviária polonesa, há um quarto de século. E acrescentou:

"É o que aconselhava também Stanislavski: regresse às suas origens, regresse a seu primeiro dia de teatro".

É o primeiro dia de trabalho que determina o sentido de nosso caminho.

Quando recordo este conselho, me vem à mente a imagem de uma criança de cinco anos, de lento desenvolvimento mental, capaz apenas de falar que acreditou estar presenciando um prodígio, quando seu pai o presenteou com uma bússola de bolso. Sessenta e dois anos depois, ao escrever sua biografia, Einstein conta: "Aquela experiência provocou em mim uma impressão profunda e duradoura; algo profundamente escondido deve estar por trás de cada coisa".

Quais são, então, minhas origens? Meu primeiro dia de teatro? Talvez o dia da separação, quando perdi a língua materna ao estabelecer-me como estrangeiro em um país que não era o do meu nascimento.

É, indubitavelmente, o dia em que, sem estar consciente, me transformei em uma "ilha flutuante", um viajante da velocidade, cidadão de um só país: meu corpo-em-vida. Em casa, e não obstante estrangeiro, através das diferentes culturas. Desejoso de encontrar ilhas similares, outros arquipélagos.

Nesse dia começou minha busca para superar os limites individuais, encontrar a realidade circundante, conseguir novas condições de vida: um grupo, como uma pequena ilha, que possa desprender-se da terra firme, permanecendo, todavia, cultivável; voltar forte dando ênfase às suas debilidades; encontrar, através das nossas diferenças, a própria identidade, o próprio ser.

Mas, o que existe além das ilhas flutuantes? Quem ou o que encontra? O que vejo mais além dos semblantes conhecidos?

Por um momento olho para trás: que longa preparação!

Pergunto-me: "Para quê?" E me respondo com uma brincadeira: "São necessários sessenta anos para fazer um homem e, quando está pronto, serve somente para morrer".

Adiante vejo o Grande Teatro, inútil e sem razão.

Jacek Wojszczerowicz era velho, pequeno, jamais foi bonito. Tinha o rosto devastado pelas rugas e uma calvície avançada. Era polonês e ator. Depois de um enfarte, os médicos lhe ordenaram que não atuasse mais. Continuou. Veio um segundo enfarte. Os médicos previram uma morte próxima se continuasse aparecendo no palco. Persistiu: duas vezes por semana, vestido com uma pesada armadura, arrastando o passo como se um segredo bem guardado o oprimisse era Ricardo III. Dois dias antes, começava a preparar-se para a estréia, alimentando-se somente de caldo e bebendo água. Caminhava de cima para baixo na sua casa, sem deter-se jamais, como se para reafirmar a seu próprio corpo: "Conseguiremos!"

No dia do espetáculo, jejuava como um religioso que se prepara para a cerimônia. Porém, só pensava em alicerçar seu estômago para a fadiga do espetáculo. Às três da tarde, saía de sua casa e se dirigia para o teatro com passo obstinado, murmurando as palavras de seu texto. As pessoas que o viam passar acreditavam que estava bêbado ou louco. Depois, vestia-se com sua armadura. Chegava, então, o momento em que seu olhar vagava além de seus companheiros ou dos espectadores, como se para espiar a morte.

"Compreende? Não atuo para o público. Atuo para Deus."

Em Varsóvia, na Escola de Teatro, onde vivi meu primeiro dia de aprendizagem, pensava que só os doentes do coração deveriam ser atores.

Teatro: Vocação

Deves fazer pagar às pessoas pelo teatro que elas
querem, porém, os deves pagar do teu próprio bolso
para fazer o teatro que queres.
Vsevolod Meyerhold:
Conversações com Gladkow

Carta ao ator D.

Esta carta foi escrita por Eugenio Barba a um dos seus atores em 1967. É publicada freqüentemente em livros e revistas, para ilustrar a visão teatral de seu autor e sua atitude para com um "novo" ator. Foi publicada pela primeira vez no livro *Synspunkter om kunst* (Pontos de vista sobre a arte, Copenhague: 1968).

Freqüentemente me surpreende a ausência de seriedade em seu trabalho. Não é devido à falta de concentração ou de boa vontade. É a expressão de duas atitudes.

Antes de tudo, tem-se a impressão de que suas ações não são ditadas por uma convicção interior ou por uma necessidade que deixa sua marca no exercício, na improvisação, na cena que você executa. Você pode estar concentrado no seu trabalho, não estar se poupando, seus gestos podem, tecnicamente, ser precisos e, no entanto, suas ações continuam sendo vazias. Não acredito no que você está fazendo. O seu corpo só diz uma coisa: obedeço a uma ordem dada de fora. Seus nervos, seu cérebro, sua coluna não estão comprometidos, e, com uma atitude epidérmica, quer me fazer crer que cada ação é vital para você. Você mesmo não percebe a importância do que quer fazer partícipe os espectadores.

Então, como pode esperar que o espectador fique preso por suas ações? Como você poderia, assim, afirmar e fazer compreender que o teatro é o lugar onde as convenções e os obstáculos sociais devem desaparecer, para deixar lugar a uma comunicação sincera e absoluta? Você neste lugar representa a coletividade, com as humilhações que passou, com seu cinismo que é autodefesa, e seu otimismo, que é a própria irresponsabilidade, com seu sentimento de culpa e sua necessidade de amar, a saudade do paraíso perdido, escondido no passado, na infância, no calor de um ser que lhe fazia esquecer a angústia.

Todas as pessoas presentes nesta sala ficariam sacudidas se você efetuasse, durante a representação, um retorno a estas fontes, a este terreno comum da experiência individual, a esta pátria que se esconde. Este é o laço que o une aos outros, o tesouro sepultado no mais profundo do nosso ser, jamais descoberto, porque é nosso conforto, porque dói ao tocá-lo.

A segunda tendência que vejo em você é o temor de levar em consideração a seriedade deste trabalho: sente uma espécie de necessidade de rir, de distrair-se, de comentar humoristicamente o que você e seus companheiros fazem. É como se quisesse fugir da responsabilidade que sente, inerente à sua profissão, e que consiste em estabelecer uma relação e em assumir a responsabilidade do que revela. Você tem medo da seriedade deste trabalho, da consciência de estar no limite do que é permitido. Tem medo de que tudo aquilo que faz seja sinônimo de fanatismo, de aborrecimento, de isolamento profissional. Porém, num mundo em que os homens que nos rodeiam já não acreditam em mais nada ou pretendem acreditar para ficarem tranqüilos, aquele que se afunda em si mesmo para enfrentar a sua condição, a sua falta de certezas, a sua necessidade de vida espiritual, é tomado por um fanático e por um ingênuo. Num mundo, cuja norma é o enganar, aquele que procura "sua" verdade é tomado por hipócrita.

Deve aceitar que tudo no que você acredita, no que você dá liberdade e forma no seu trabalho, pertence à vida e merece respeito e proteção. Suas ações, na presença da coletividade dos espectadores, devem estar carregadas da mesma força que a chama oculta na tenaz incandescente, ou na voz da sarça ardente. Somente então, suas ações poderão continuar a viver no espírito e na memória do espectador, poderão fermentar conseqüências imprevisíveis.

Enquanto Dullin jazia em seu leito de morte, seu rosto se retorcia assumindo as máscaras dos grandes papéis que viveu: Smerdiakov, Volpone, Ricardo III. Não era só o homem Dullin que morria, mas também o ator e todas as etapas de sua vida.

Se lhe pergunto por que escolheu ser ator, me responderá: para expressar-me e realizar-me. Mas que significa realizar-se? Quem se realiza? O gerente Hansen que vive uma existência respeitável, sem inquietudes, nunca atormentado por estas perguntas que ficam sem resposta? Ou o romântico Gauguin que, depois de romper com as normas sociais, terminou sua existência na miséria e nas privações de uma pobre aldeia polinésia, Noa-Noa, onde acreditava ter encontrado a liberdade perdida? Numa época em que a fé religiosa é considerada como neurose, nos falta a medida para julgar o êxito ou o fracasso de nossa vida.

Sejam quais foram as motivações pessoais que o trouxeram ao teatro, agora que você exerce esta profissão, você deve encontrar um sentido que vá além de sua pessoa, que o confronte socialmente com os outros.

Somente nas catacumbas pode-se preparar uma vida nova. Esse é o lugar de quem, em nossa época, procura um compromisso espiritual se arriscando com as eternas perguntas sem respostas. Isto pressupõe coragem: a maioria das pessoas não têm necessidade de nós. Seu trabalho é uma forma de meditação social sobre si mesmo, sobre sua condição humana numa sociedade e sobre os acontecimentos de nosso tempo que tocam o mais profundo de si mesmo. Cada representação neste teatro precário, que se choca contra o pragmatismo cotidiano, pode ser a última. E você deve considerá-la como tal, como sua possibilidade de reencontrar-se, dirigindo aos outros a prestação de contas de seus atos, seu testamento.

Se o fato de ser ator significa tudo isto para você, então surgirá um outro teatro; uma outra tradição, uma outra técnica. Uma nova relação se estabelecerá entre você e os espectadores que à noite vêm vê-lo, porque necessitam de você.

Teatro e Revolução

Publicado, pela primeira vez, na revista do Odin Teatret, *Teatrets Teori og Teknikk* (Teoria e técnica do teatro, Holstebro, 1968, nº 8).

Pretender que o teatro deva voltar a ser uma arte popular seria, ao mesmo tempo, uma utopia e um desconhecimento de sua história. No passado, encontramos somente duas épocas em que o teatro representou um acontecimento social que abrangesse a comunidade inteira: o drama grego e os Mistérios da Paixão da Idade Média. Mas, naqueles tempos, o teatro era menos um fato estético que uma manifestação de edificação moral e religiosa. Somente uma comunidade unida por laços fortes e profundos e por uma visão comum da vida pode reagir unanimemente a um espetáculo que, tocando as fontes de sua fé e de sua vida espiritual, pode chegar a ser uma possibilidade de ação.

Hoje, porém, não existe um público homogêneo, mas públicos que refletem nossa dispersa sociedade. A partir do momento em que desapareceu este fundo comum – ou seja, a fé religiosa e um código moral verdadeiramente sentido – nenhuma forma teatral pode pretender ser popular, ser capaz de abranger totalmente a comunidade. O teatro já não é mais a única forma de representação. Outras, mais excitantes e mais de acordo com o ritmo de nossa vida, existem: o esporte, a televisão, o cinema, e também as viagens ao exterior, que permitem em poucas horas de avião – um pouco mais que o tempo necessário para ir da periferia ao centro da cidade, onde se encontra o teatro – chegar a um novo país, a um mundo fantástico, que não é feito de papel, mas de verdadeiros cenários exóticos, animados por seres humanos que não representam a espontaneidade, mas são autenticamente espontâneos, um mundo que nos liberta das limitações e dos tabus de nosso ambiente cotidiano.

Quando falo de teatro, não penso em um lugar de simples passatempo, tampouco em um centro didático ou revolucionário. Para preencher estas duas funções existem por um lado as discotecas, as boates e os cabarés, e por outro lado as escolas noturnas, os comitês de partidos políticos e as ruas.

O teatro é ficção, visão. Somente sua intensidade de sugestão influi sobre os espectadores. Quando se esforça em transformar-se no que quer sugerir, perde seu efeito. Nos anos 20, havia, na Alemanha, dezenas de teatros comunistas de *agit-prop*. Não puderam deter Hitler, e hoje já foram esquecidos. Ao passo que Piscator e Brecht, que clamaram o mesmo alerta, mas de forma artística, pertencem hoje à nossa herança político-cultural.

Hoje, o valor do teatro não reside em sua função sociológica, difusa e indefinível, mas em um preciso e distinto sentido psicológico que ele assume para cada ator e para cada espectador.

Todos vimos espetáculos nos quais os atores atuam em um turbilhão físico incontrolado – o que chamam de espontaneidade – com gritos angustiantes e movimentos convulsivos. No momento em que tentam expressar seu ser total, desfazem-se num nada informe. Embora as aspirações de tal teatro sejam respeitáveis, esta forma de comunicação não traz à luz nenhuma nova consciência articulada de nós mesmos. Tudo se desenvolve em um caos biológico, na impotência.

O teatro, como toda atividade artística, é disciplina. Toda explosão visionária deve ser dominada; o ator deve domar o tigre e não deixar-se esquartejar. O desdobramento físico das emoções deve ser canalizado, controlado, e, deste modo, transformar-se numa onda de sinais explícitos. Não deve tomar a dianteira e jogar o ator, em ações desordenadas que imitam simiescamente a dor. Esta falsa agonia, este sentimentalismo epidérmico próximo da histeria, esta imitação simiesca das pragas do homem do nosso tempo e, sobretudo, esta satisfação pessoal e este álibi de boa consciência sentido pelos atores nos revelam a miséria e a hipocrisia de toda a nossa época, de toda nossa sociedade. O teatro se transforma, então, num verdadeiro reflexo de uma condição que se faz necessário destruir, a começar pelo próprio teatro. O espectador sorri diante de tal espetáculo e se sente seguro: este lugar não é perigoso e a mentira continua. O impossível não se manifesta; os gritos, os *slogans* políticos, os corpos nus em cena são trapos com os quais os atores cobrem seu vazio interior. Para ser revolucionário é necessário ser lúcido, saber utilizar suas próprias armas: os diletantes nunca mudaram a história.

O teatro não é uma ciência exata, um território onde se pode alcançar certos resultados objetivos, transmiti-los e desenvolvê-los. Os resultados e as soluções encontradas pelos atores morrem e desaparecem com eles. Porém, os espectadores percebem como sinais objetivos as ações articuladas do ator que, por outro lado, são o resultado de um trabalho subjetivo. *Como* pode fazer o ator para ser a matriz destas ações, e, ao mesmo tempo, estruturá-las em sinais objetivos cuja origem se encontra em sua subjetividade? Esta é a verdadeira essência da expressão do ator e de sua metodologia. É impossível descobrir a fórmula, o material, os instrumentos que poderiam dar uma resposta definitiva a esta pergunta.

Durante o processo de aprendizagem – que não pode limitar-se a três ou quatro anos – existe só uma possibilidade: encontrar os obstáculos que bloqueiam a comunicação e superá-los. O resto é incerteza.

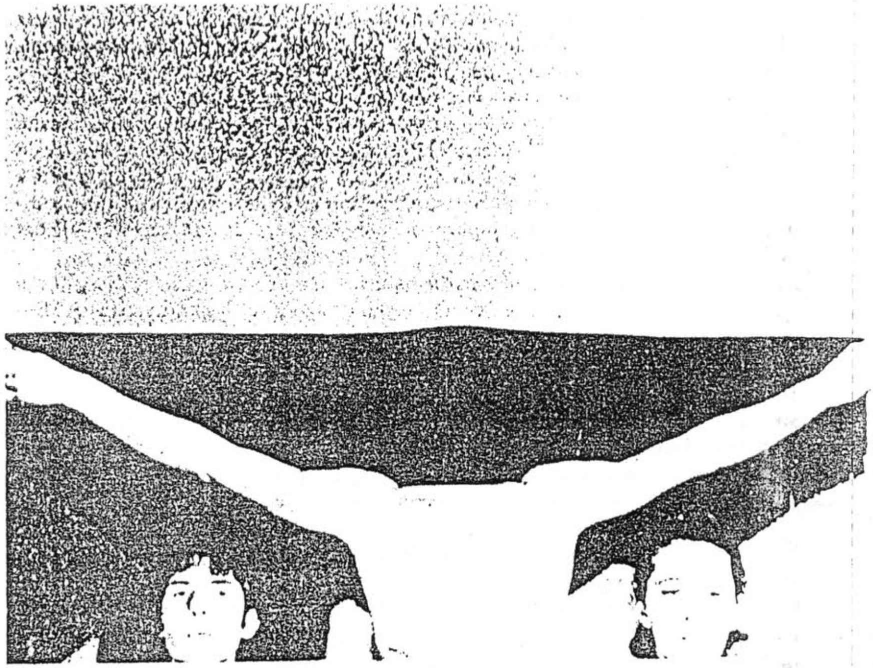
O mal-entendido começa com a pedagogia, esta situação íntima e particular, na qual uma geração oferece suas experiências - de arte e de vida – a outra geração. É completamente ilusório aprender uma série de elementos que, na realidade, não são mais que clichês e estereótipos: um pouco de dicção, um pouco de história do teatro, um pouco de psicologia e quando muito um pouco de dança moderna e de acrobacia. Somente mediante uma renovação contínua de nossa atitude pessoal diante da vida se determinará um novo enfoque de nossa arte. É o processo que nos transforma, o modo de encarar cotidianamente nosso trabalho.

Então, que estes jovens que escolheram o teatro provem a cada dia a necessidade de sua escolha, também através desse programa inconseqüente. Que se deparem com um ofício que impõe exigências tão inumanas que somente alguns resistem: aqueles animados por uma necessidade irredutível; aqueles que não se contentam com soluções superficiais; as bestas de trabalho que aniquilam a inércia que se satisfaz com resultados superficiais. São aqueles que com seu próprio eu, com seu corpo e sua alma, chegam ao julgamento final sobre eles mesmos como representantes de uma sociedade que continua anunciando: "amarás a teu próximo". E que cheguem a isso sem caos, sem exageros, sem transbordamentos emocionais, porém com lucidez e sangue-frio.

Não se trata de ser missionário ou artista original, trata-se de ser realista. Nosso ofício é a possibilidade de mudar a nós mesmos e desse modo mudar a sociedade. Não é preciso perguntar-se: o que significa o teatro para o povo? Esta é uma pergunta demagógica e estéril. É preciso perguntar-se: o que significa o teatro para mim? A resposta, transformada em ação, sem compromissos nem precauções, será a revolução no teatro.

ORNITOFILENE (1965-1966)

(Os amigos dos pássaros)



1. O canto sobre a violência da História (Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Anne Trine Grimnes).

O diretor do debate dá as boas-vindas ao público e anuncia que alguns alemães, amigos dos pássaros, se ofereceram para construir um "paraiso turístico" no povoado com a condição de que seja proibida qualquer forma de caça.

A sala ressoa com exclamação, murmúrios, gritos, insultos. A mãe e a filha, sentadas entre o público, gritam que a caça é o único passatempo das pessoas. E também os pássaros são bons para comer. Também o pai protesta. O diretor do debate responde: está contra a proposta somente porque os alemães o torturaram durante a guerra.

Como resposta o pai vai caçar, agarra passarinhos gorjeadores e os estrangula entre suas mãos. De volta da caça é recebido alegremente pela mãe e pela filha. Assam e comem os passarinhos enquanto lembram coisas que se passaram muitos anos atrás.

Flashback: cenas de guerra. O exército de ocupação dos alemães ornitófilos chega. Reações de pânico e gritos de alarme, fragmentos de orações, repique de campainhas, o ruído de passos desfilando ressoa por toda a sala. Um amigo dos pássaros, juiz militar em uma aldeia ocupada, fala da beleza das rosas do lugar e se pergunta se estas podem ser transplantadas à sua pátria. Um prisioneiro – o pai – é empurrado dentro da habitação com um pedaço de papel branco na boca. O juiz entoa um salmo: a ata da acusação. O verdugo começa a flagelar-se enquanto o pai diz com sofrimento o texto de uma carta escrita por um miliciano condenado à morte. A mãe e a filha choram em cima do cadáver do pai, lutando entre si para poder abraçá-lo. A filha carrega o cadáver sobre seus ombros: Ecce Homo. Rindo satisfeita, dá volta com ele pela sala. A mãe a segue, cantando o salmo norueguês para os funerais. De repente o pai se põe em pé, são e salvo, e explica como conseguiu escapar da morte.

Volta ao presente: os pais colocam suas filhas para dormir. O pai conta a história do lobo que brincava com o cordeiro. A mãe canta uma canção de ninar: "Quando chegar o dia/ Quando chegar a hora/ Quando a vierem buscar/ Lembre do que lhe disse... se está só ao morrer". Em seu dormitar, a filha sussurra ao pai: "Quando eu for grande quero ser caçadora como você".

De novo na assembléia o diretor do debate resume a discussão: aceitar ou recusar as condições dos amigos dos pássaros. É necessário esquecer o passado, afirma, e combater aquela enfermidade infantil que também ataca os adultos: "A Moral. Há certa gente que tem a mórbida alegria de agarrar-se aos seus ideais até o final. Nossos ideais devem estar em relação com o que é útil para a sociedade". Continuamos a votar para ver quantos espectadores estão de acordo em seguir caçando. O pai está entre a minoria. A caça fica terminantemente proibida de acordo com as condições dos amigos dos pássaros.

O pai se dá conta de que os tempos mudaram, de que hoje em dia os amigos dos pássaros são considerados como os realizadores de uma "tarefa histórica" discutível, mas irremediável. Enquanto recordam os esplêndidos *pogroms*, os espectadores escutam de novo a chegada dos trens aos campos de concentração e os gritos das prisioneiras nos "ghettos". Os atores correm por toda a parte escapulindo-se como ratões enlouquecidos. Depois, dignamente, tiram os sapatos, e, cambaleando, como cordeiros, se amontoam uns sobre os outros, criando uma informe massa de corpos. Uma voz diz: "Sinto-me seguro e não tenho medo porque Adonai é minha força e meu refúgio".

O diretor do debate sublinha que a forma mais alta de moral é cumprir com o próprio dever. Os outros três atores, escondidos detrás de uma mesa e usando suas mãos como marionetes, contestam, a um interrogatório sobre a justiça e a injustiça, com um canto sobre a violência da História.

Imaginam condenar à morte os amigos dos pássaros, mas o diretor do debate intervém e esbofeteia o pai até convencê-lo de aceitar a decisão da maioria. A caça fica proibida por unanimidade – os amigos dos pássaros são bem-vindos.

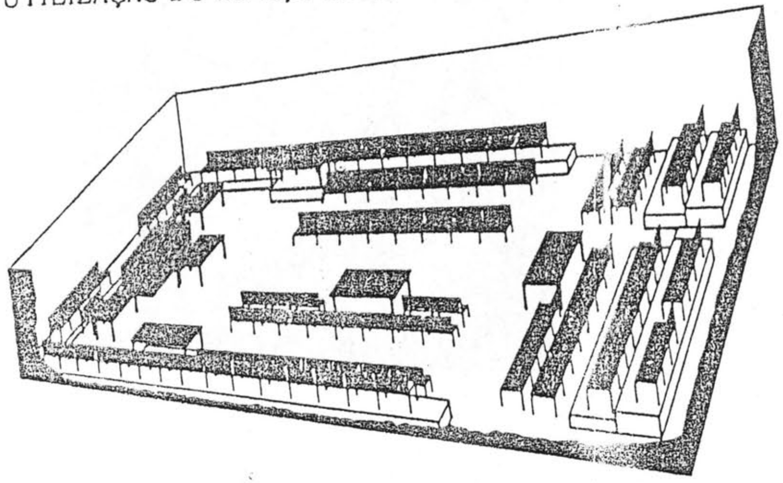
Os espectadores começam a deixar o teatro. Mas o pai amarra uma corda ao teto e quer se enforcar. No último instante se interrompe e sussurra: "Não consigo fazê-lo. Não tenho valor". O diretor do debate lhe dá a mão e lhe dá uma antecipação sobre o dinheiro dos turistas. A filha se deita por terra, golpeia o solo, canta com voz rouca: "O dia chegou/ A hora chegou..." Levanta-se, vai até o pai, e com voz doce lhe diz: "Cuidado com os pais que traem, porque os filhos pagarão por eles". Abraça-o amorosamente e, como dando-lhe um beijo, cospe em sua cara delicadamente. Depois se enforca na corda que o pai havia preparado. A mãe canta o salmo sobre a criança que estava viva de manhã e morta ao entardecer. O pai ri, e, dirigindo-se aos espectadores, diz: "Vossos filhos".

O ator que representa o diretor do debate ajuda a atriz a livrar-se da corda. Os quatro atores saem da sala.

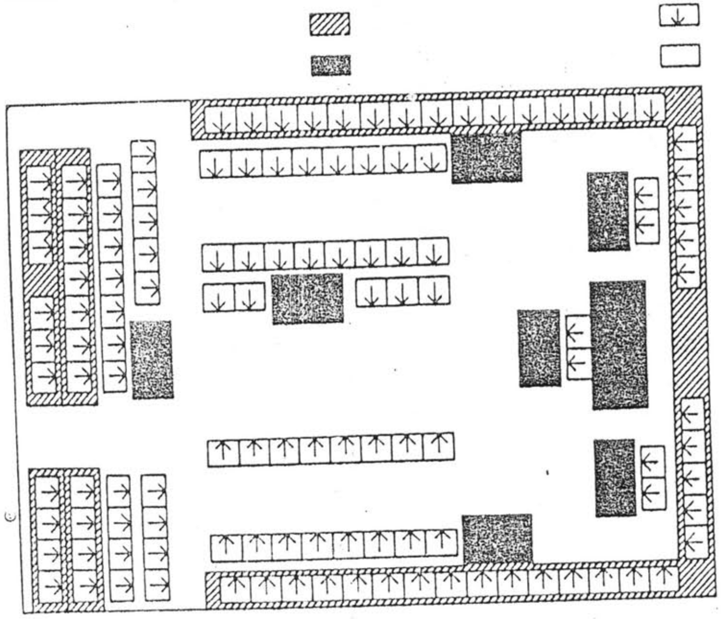
2. Ensaios de *Ornitofilene* num refúgio antiaéreo de Oslo (Else Marie Laukvik, Anne Trine Grimnes).

3. Tor Sannum, Anne Trine Grimnes.

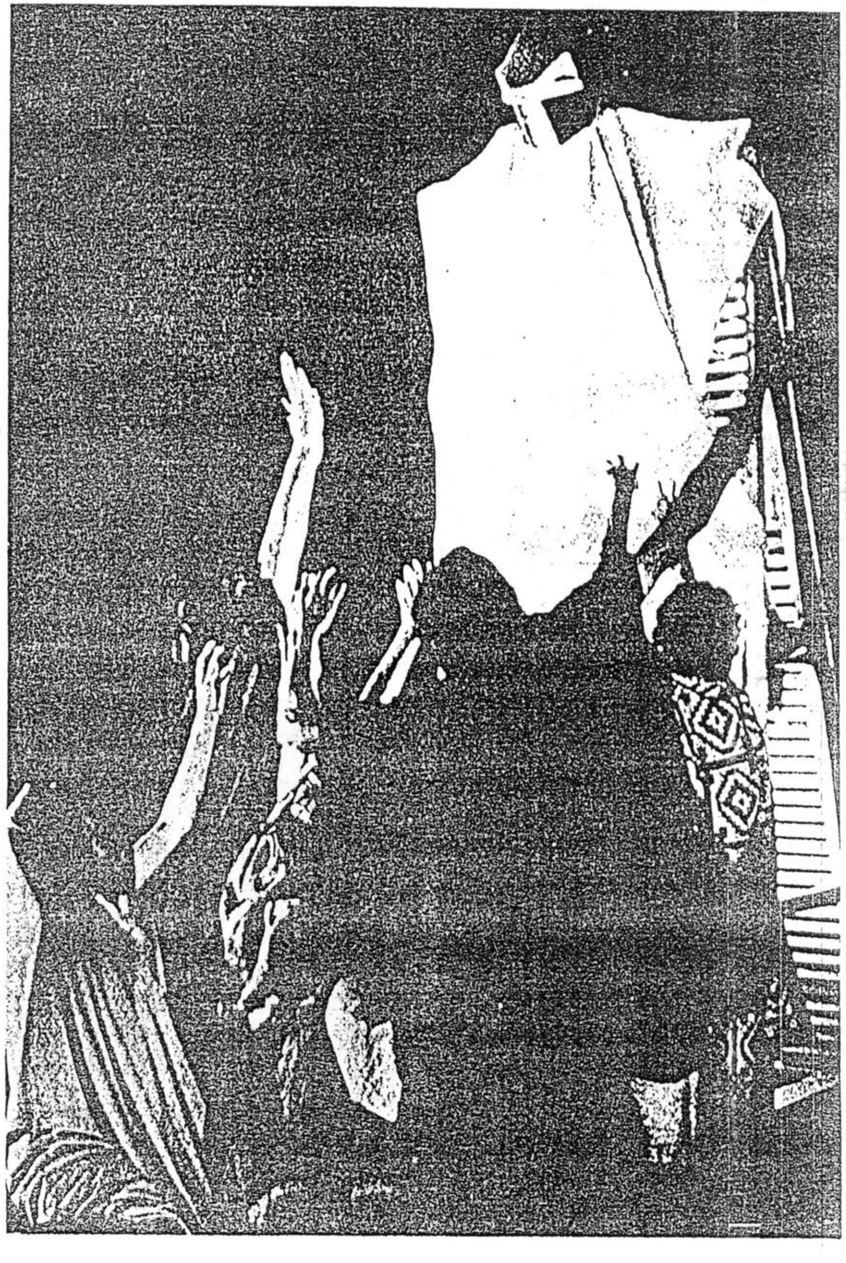
UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO EM ORNITOFILENE



O espaço teatral, que compreende tanto a área de atuação dos atores como os lugares para um número fixo de espectadores, é sempre 10x25 m., as medidas habituais de um ginásio. Os espetáculos podem ser apresentados em qualquer escola, também em povoados menores. Não existe cenário. Atores e espectadores se entremesclam. Os atores atuam em todo o espaço que foi organizado de forma que possam dar múltiplas associações. Neste espetáculo: um local para debates mas também uma sala de tribunal ou um templo protestante, com atores e espectadores sentados atrás de mesas sobre as quais os atores podiam atuar.

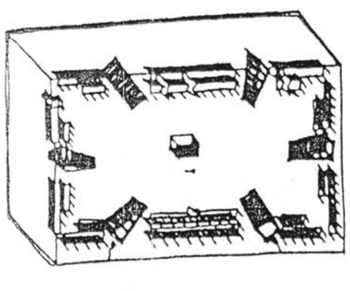


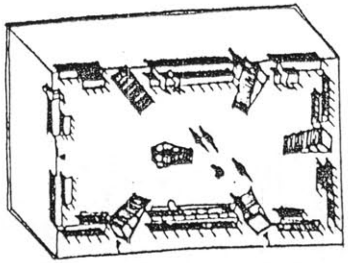
KASPARIANA (1967-1968)

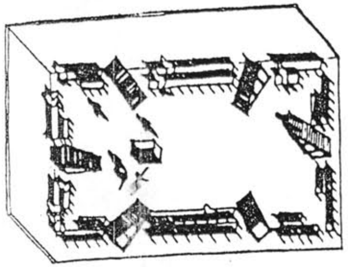


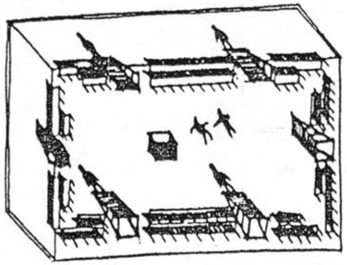
4. Kaspar (Torgeir Wethal) sobre o trono, como um totem.

UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO EM KASPARIANA

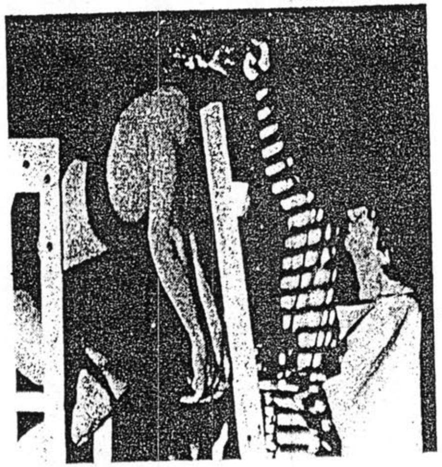








A relação atores/espectadores muda a cada novo espetáculo, do mesmo modo que também muda a forma de organizar o espaço. Em alguns casos, como em *Ornitofilene*, ou em *Ferai*, os atores podiam se dirigir diretamente aos espectadores, falar com eles, tocá-los, incluí-los nas situações do espetáculo. Em *Kaspariana*, esta relação era "medieval": os espectadores assistiam a um mistério sem nenhuma possibilidade de contato com os atores. Porém, os praticáveis de madeira não eram estáticos. Podiam ser montados e desmontados em outra forma, altos ou baixos; movidos, transformam-se em vestuário, acessório, instrumento musical. O que, em princípio, se apresentava como um mundo seguro e ordenado manifestava sua vocação para destruir e ser destruído.



5. A mansão de madeira é transformada em armadura que protege da raiva de Kaspar (Lars Göran Kjellstedt, Torgeir Wethal).

NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE KASPAR HAUSER (1812-1833)

Em 1828, um adolescente apareceu em Nuremberg. Gaguejava, e uma carta explicava o modo como um camponês o encontrara, apenas recém-nascido, e o deixara trancado em um sótão. Seu nome era Kaspar Hauser. Muitas foram as pessoas que se interessaram pelo estranho jovem e quiseram adaptá-lo à vida social da época. Kaspar, segundo as regras do mundo, aprendeu inclusive a mentir, odiar, ser hipócrita. Em 1829, Kaspar foi ferido na cabeça, todavia seu agressor nunca foi descoberto. Em 1833, foi ferido no peito e, três dias depois, morreu. Seu assassino não foi encontrado e o mistério de seu nascimento e morte nunca se resolveram. Sobre seu túmulo escreveu-se: "Aqui jaz um desconhecido, morto por um desconhecido".

6. O conhecimento que dá vida, o Livro dos Livros (Iben Nagel Rasmussen).

1. Os atores se vestem e perguntam sobre nosso tempo: é uma época mesquinha que a posteridade esquecerá ou será recordada com nostalgia? Discutem sobre a notícia do dia: uma execução pública.

2. Comem enquanto comentam sobre os detalhes da execução: ao escutar a queda da cabeça da vítima, entoam o salmo "Que formoso é o reino azul dos céus".

3. Gritos sufocados fazem que se descubra um menino: Kaspar. O povo observa à distância sua tentativa de colocar-se em pé e falar. Como aves de rapina caem sobre ele, porém é para consolar o órfão e adotá-lo.

4. Nascimento social de Kaspar: ganha um nome, roupa. A comunidade o aceita em seu seio com as notas do salmo "Submeta-se, filho, ao Deus verdadeiro".

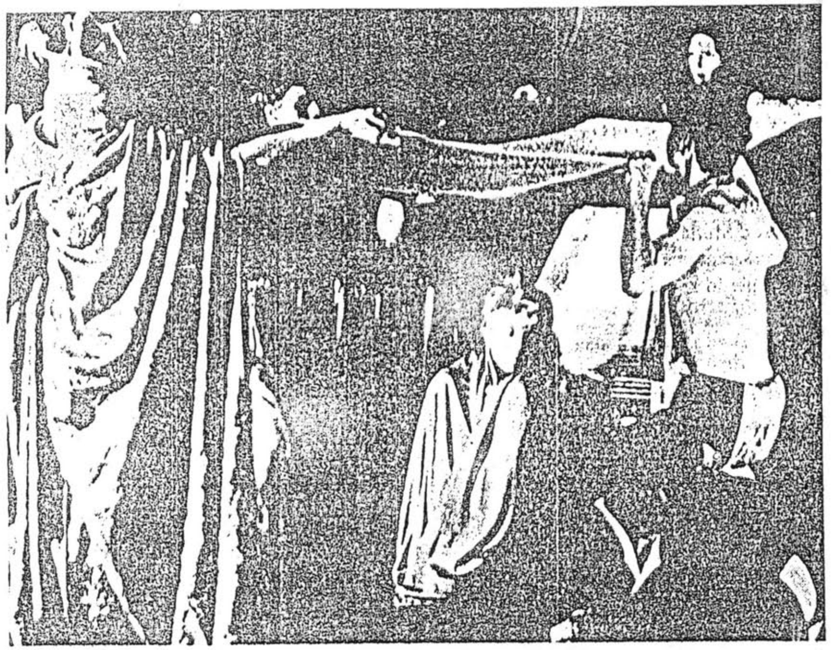
5. É contada a Kaspar a história do rei que enviou seu filho para que seus súditos o matassem.

6. Kaspar aprende a caminhar ajudado por uma mulher que vê, em seus primeiros passos, o princípio do caminho até a destruição.

7. Transmite-se a Kaspar o Conhecimento (um coro que mescla o hebreu, o sânscrito e o grego). É violado com palavras: uma oração (Pai nosso que estais nos céus), um falso silogismo (os judeus são malvados e os cristãos são bons; nós somos cristãos; logo somos bons), um imperativo categórico que não obriga a ninguém ser sincero consigo mesmo (e para com os demais), uma citação literária ("ser ou não ser").

8. A aparição de uma mulher ardente faz com que seus dignos educadores se esqueçam de Kaspar.

9. A atenção se centra novamente em Kaspar. Colocam-no em um trono como um objeto em uma exposição, um monumento ou um totem. Projetam neste jovem cada uma de suas esperanças – nosso futuro, nossa posteridade – porém ele os desilude. Kaspar esquece tudo o que aprendeu. A desilusão de seus mestres transforma-se em desespero, pânico. Suplicam-lhe que recorde,



7. Nascimento social de Kaspar. Vem vestido e recebe um nome (no centro: Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal).

ameaçam-no, sugerem a ele as respostas. Quando por fim Kaspar repete o falso silogismo, todos ficam contentes. O acontecimento é celebrado.

10. Organizam um baile. Porém, é aqui onde se revela o fracasso pessoal de cada um. Kaspar, do seu trono, murmura fragmentos das lições: "Dai-nos hoje o pão nosso de cada dia... os cristãos são bons... sê sincero... ser ou não ser...".

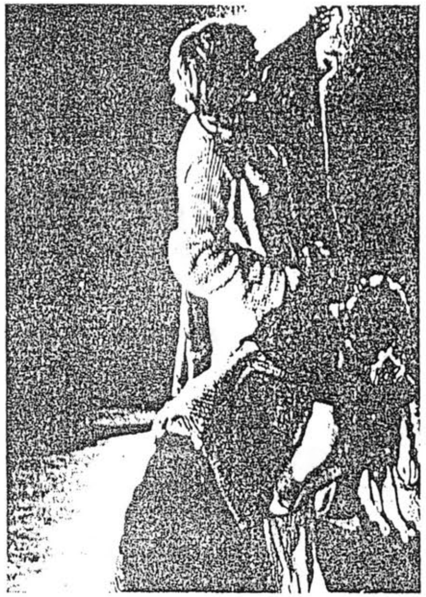
11. Kaspar não participa da festa, não se sente bem. É examinado e o diagnóstico é unânime: precisa de uma mulher.

12. A esposa é purificada e adornada. Impaciente, espera. Porém, Kaspar, em vez de tratar a mulher como objeto sexual, vive a experiência do amor. Uivando como chacais que não receberam o osso prometido, os outros matam a criança nascida da união e separam os amantes.

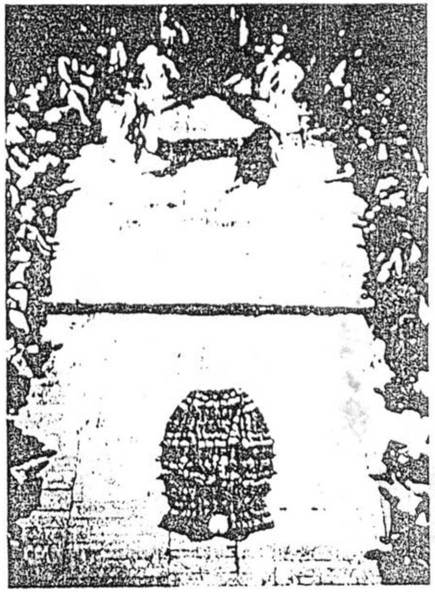
13. Kaspar busca conselho no Livro dos Livros. Entretanto, o homem de Nazaré diz: "Ele veio como espada, para separar o filho do pai, a esposa do esposo...". Os outros aparecem de novo e afirmam que a luta é a origem de todas as coisas. Como um cavaleiro medieval, Kaspar é consagrado homem das armas. Agora está a sós, diante de outro homem, enquanto se alça a faca homicida que será a última experiência.

14. Obscuridade na sala: "Formosa é a terra, formoso o céu de Deus, formoso o peregrinar das almas até sua casa celestial". Com este salmo termina *Kaspariana*.

FERAI (1969-1970)



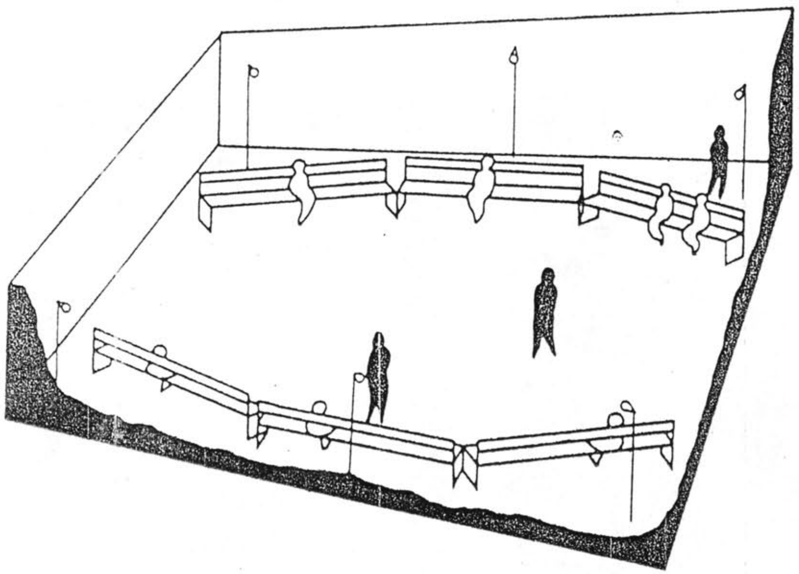
8. Admetos, o novo rei, concede ao povo a liberdade (Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen).



9. O povo rende homenagem aos restos do rei Frode Fredegod.

10. O povo leva, triunfalmente, o cadáver exumado do velho rei.

UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO EM FERAI
(a estiva de um navio funerário viking ou a nave de uma igreja).



Ferai (antiga cidade grega e nome latino das ilhas Feroe, reino do rei Frode Fredegod) mescla histórias de Eurípedes (480-406 a.C.) e do histórico dinamarquês Saxo Grammaticus (1150-1221). A lenda grega fala sobre Alcestes, filha de Pelias, rei de Ferai, que só queria casar-se com o homem que conseguisse fazer com que um carroça fosse puxada por um leão e um javali. Admetos conseguiu e se transformou no marido de Alcestes. Porém, ele estava destinado a morrer jovem, a menos que alguém aceitasse morrer em seu lugar. Apenas Alcestes estava disposta a realizar esse sacrifício. Na saga do rei dinamarquês Frode Fredegod, Saxo Grammaticus descreve deste modo o final: "À noite morreu Frode Fredegod, rei famoso, célebre no mundo inteiro. Depois de extrair-lhe os intestinos e de salgar seu corpo, seus guerreiros viajaram por todo o reino levando-o consigo, não como usual cadáver em um enterro, mas como um velho frágil sentado em um carro, ao qual se devia render homenagem, tamanho era o modo como seus guerreiros o respeitavam, mesmo depois de sua morte".

1. Alcestes anuncia a morte de seu pai, o rei Frode Fredegod, e transmite ao povo seu último presente: chicotes. Os pretendentes ao trono se preparam para o combate.

2. Admetos sai vitorioso. Em seu primeiro discurso manifesta uma paixão pela liberdade, proibindo qualquer forma de combate.

3. O povo se afasta do novo rei. Não é belicoso, nem respeita as tradições. O descontentamento culmina em um ataque. Admetos o evita, proclama que todos os homens são irmãos e concede ao povo a liberdade.

4. O povo celebra a liberdade com violência, Admetos duvida da grandeza do Homem, porém se nega a ceder. Apenas se volta e é atacado de novo. Consegue que o povo retroceda.

5. Junto com o trono, Admetos também ganhou Alcestes, a filha do rei. Durante sua noite de bodas, Alcestes descreve com cruas palavras um sonho de sua infância: um príncipe azul que a conquistava através da violência. Admetos conta seu sonho mais querido: que os habitantes do reino possam compartilhar sua felicidade.

6. O povo prepara a revolta. Acha os ideais do novo rei irresponsáveis e pueris: liberdade e fraternidade.

7. Admetos sobrevive às conspirações e proíbe quaisquer conflitos. Renuncia ao título de rei e roga ao povo que o chame pelo nome.

8. Admetos manda abolir a pena de morte. O povo suplica para que não o prive das execuções públicas, e até o carrasco é despedido: seu salário será utilizado para reformas públicas. Reformas? – povo se pergunta o que significa esta palavra. Implora ao rei: " Atormenta-nos como os outros reis. Quem ama castiga". Um camponês furioso esbofeteia Admetos, que responde: "Se alguém bate em sua face direita, oferece a esquerda".

9. Admetos anistia os condenados, lava seus pés, desagrega o exército.

10. Admetos e Alcestes visitam seu reino.

11. Durante sua ausência, o povo exuma o cadáver do rei Frode Fredegod e o leva em triunfo.

12. Admetos se admira de que ninguém os receba. Alcestes lembra das massas que vinham aclamar seu pai. Era o tempo em que se podia deixar o ouro na beira do caminho sem medo de que alguém o levasse. Alcestes implora a Admetos para que reinstaure uma justiça rigorosa.

13. O povo se aproxima da rainha: "o rei seu pai regressou para reinstaurar seu poder e nossa prosperidade".

11 e 12. A noite das bodas de Alcestes e Admetos (Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal).

14. A alegria de Alcestes é breve. Seu pai é um cadáver. Repele-o, mas depois cede e o toma em seus braços..

15. Admetos intervém: o rei é só um cadáver, o povo deseja ser enganado. Expõe sua visão sobre os homens novos, que deveriam crescer como grandes árvores sem fazer sombra ao outros. O povo murmura que sua generosidade não é outra coisa senão cumplicidade com os criminosos.

16. Admetos remexe com uma faca o corpo do rei morto: os vivos têm poder sobre os mortos. O povo responde coroando a um deles como rei.

17. "Sacrifícios, lutos, dores. Aqui está o que quer o povo". Alcestes está de acordo com Admetos. Porém se nega a ir viver a sós com ele, como pessoas livres: um rei deve cumprir seu dever e não seguir o que manda seu coração. Admetos replica que sacrificou tudo por um povo que prefere viver na ignorância. Alcestes sussurra: "quem muito sacrifica, muito obriga".

18. Alcestes dá seus últimos conselhos ao rei: estrangular a seus melhores amigos, assassinar os pobres, envenenar os filhos. "Como germina a semente? Morre, e morrendo sabe que viverá".

19. Alcestes se suicida. Admetos lamenta-se sobre seu corpo. Imediatamente depois se levanta, aproxima-se do povo e...

13. Admetos demonstra que os vivos têm poder sobre os mortos, apunhalando o cadáver do rei Frode (Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik).

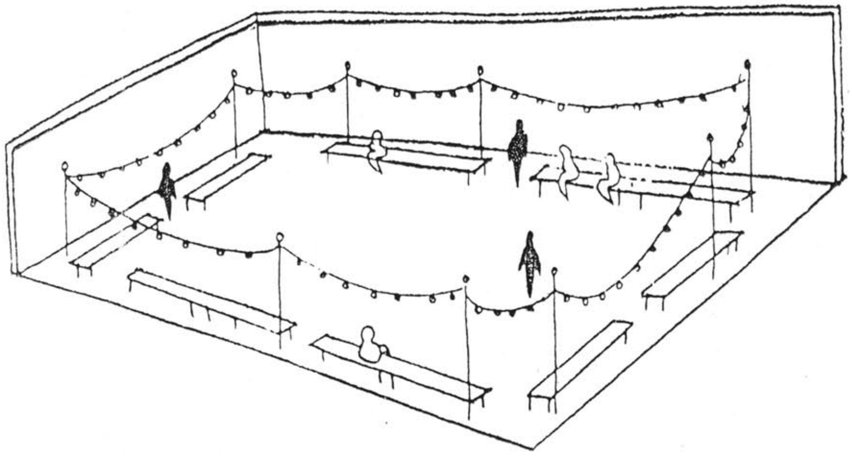
14. O povo com o corpo do rei Frede entre os braços (Iben Nagel Rasmussen, Juha Häkkänen, Marisa Gilberti).

MIN FARS HUS (1972-1974)

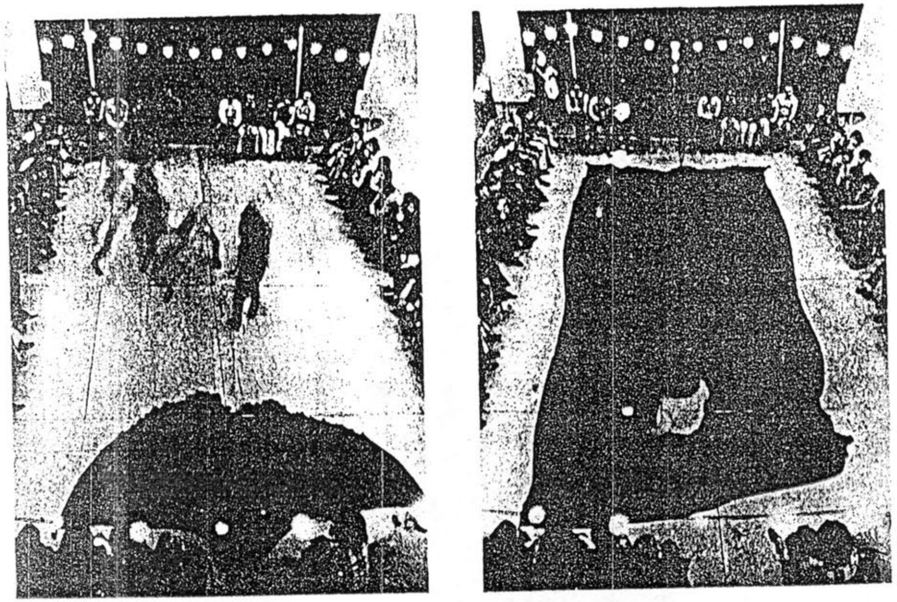
Em abril de 1971, os atores e eu decidimos que nosso próximo espetáculo se basearia na biografia de Fiodor Dostoievski. Alguns episódios de sua vida chamaram nossa atenção: a relação com seu pai, assassinado pelos servos para vingarem-se de sua tendência a abusar de suas filhas; o encontro com os intelectuais de São Petersburgo; o salão literário de Petraschevski; sua permanência na casa dos mortos na Sibéria; a fascinação pelo jogo; sua vida sentimental apaixonada. Rapidamente intuímos que o contorno objetivo da biografia começava a se confundir com a interpretação que Dostoievski deu de suas próprias experiências em suas novelas. Sua epilepsia foi vista através da enfermidade do príncipe Michkin e de Smerdiakov; o conflito com seu pai através das confissões dos irmãos Karamazovi; seus amores como uma constante situação de escolha: uma mulher entre dois homens, um homem entre duas mulheres. Foi deste modo que o aspecto biográfico fundiu-se com o universo evocado por Dostoievski em sua obra. A partir desta base instável, o trabalho tomou uma nova direção: as condições históricas provocaram em nós estranhas associações de pensamento, mudanças bruscas, questões pessoais, a visão de uma Rússia universal povoada também pelos personagens de Lesskov, Gogol e Gontcharov. O espetáculo foi o resultado do encontro entre Dostoievski e nós. Utilizaram-se alusões e situações de sua vida e de sua obra, mas tudo foi filtrado através de nossas verdades, nossas experiências e nossos desejos. Uma viagem de reconhecimento por Min Fars Hus.

15. A mulher (Iben Nagel Rasmussen) que foi assassinada perante um ícone por dois homens que a amavam.

UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO EM MIN FARS HUS.



Utilização do espaço em *A Casa de Meu Pai*. Uma simples grinalda e alguns simples bancos marcam a dança de Eros Thanatos.



16-17. Em um espetáculo, cada elemento cênico "vive" e a manifestação desta "vida" não só transforma o elemento cênico em si, mas também sua relação com os atores. Acessórios, figurinos, instrumentos musicais, objetos cenográficos não são estáticos, não têm uma só função, porém, ao mudarem de forma, de posição ou de relação, fazem com que se descubra uma multiplicidade de funções, sentidos, associações. Em *Min Fars Hus*, o grande tecido negro sobre a superfície se convertia, às vezes, na superfície instável sobre a qual se moviam os atores, visualizando as circunstâncias reais que limitam as reações emotivas do indivíduo, além de alterar constantemente a percepção do espaço.

18 e 19. Os servos (Ulrik Skeel, Jens Christensen) observam uma explosão de rivalidade entre seus patrões.

20. O escritor pergunta e a mulher que sabe dançar responde:
"Qual é um grande pensamento?"
"Transformar as pedras em pães, isto é um grande pensamento"
"É realmente o maior?"
"É grande, porém não o maior. Quando o homem está saciado se diz: que tenho que fazer agora?"
(Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal)

Laboratório: Aprender a aprender

Hoje, com mais de 60 anos, ainda consigo executar os movimentos acrobáticos e as difíceis poses de mulher-guerreira em obras como A linda bêbada *e* A fortaleza na montanha. *No inverno, meu professor me fazia praticar no gelo: cenas de dança e de batalha com pernas-de-pau. No início, caía todo o tempo, mas quando me habituei a movimentar-me sobre o gelo com as pernas-de-pau, foi mais fácil fazer os mesmos movimentos no palco, sem elas. Quando me exercitava com as pernas-de-pau, meus pés ficavam cobertos de feridas, a dor era imensa. Pensava que meu professor não deveria submeter um menino de dez anos a tais provas. Que deveria, ao contrário, demonstrar compaixão."*

Mei Lan-Fang: My Life on the Stage

O treinamento

Estes dois textos são a transcrição do depoimento de Eugenio Barba para dois filmes sobre o treinamento no Odin Teatret.

Em 1971, o Odin Teatret estabeleceu uma cooperação com os Serviços Experimentais da RAI, dirigidos por Mario Raimondo. Esta cooperação resultou na produção de seis documentários sobre o trabalho do ator. Estes filmes didáticos, apresentados nos grupos, escolas teatrais, nas universidades, compreendem, além dos dois filmes sobre o treinamento no Odin Teatret, dois filmes sobre o treinamento no Teatr-Laboratorium de Jerzy Grotowski, com Ryszard Cieslak, e dois outros sobre a mímica corporal de Etienne Decroux, apresentados por Yves Lebreton. A direção de todos estes filmes ficou a cargo de Torgeir Wethal, responsável pela atividade cinematográfica no Nordisk Teaterlaboratorium que, até hoje, produziu doze documentários e longas-metragens.

Os dois filmes sobre o treinamento do Odin foram rodados em novembro de 1972.

O TREINAMENTO FÍSICO

Durante os oito anos de existência do Odin Teatret, seus atores treinaram regularmente. A visão deste treinamento, sua forma e finalidade, passou por uma contínua evolução devido à experiência adquirida, à introdução de novos membros e às novas necessidades surgidas durante o nosso trabalho. No início, o treinamento foi acompanhado por uma série de exercícios tomados da pantomima, do balé, da ginástica, do esporte, da rítmica (enquanto teoria do ritmo), da ioga, das artes plásticas; exercícios que conhecíamos ou que tínhamos reconstruído. O treinamento era coletivo, todos realizavam os mesmos exercícios ao mesmo tempo e do mesmo modo. Com o correr do tempo, nos demos conta de que o ritmo é diferente de indivíduo para indivíduo. Alguns têm um ritmo vital mais veloz, outros mais lento. Começamos a falar sobre ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, assim como é no nosso coração, como é visível no cardiograma. Desde então, o treinamento passou a se basear neste ritmo, foi se personalizando, tornando-se individual. Com o correr do tempo, os exercícios que elaboramos, ainda que mantendo-se os mesmos, mudaram de valor, de significado. No fundo, o exercício é como o percurso de uma competição de esqui, pelo qual o ator faz passar a sua atividade física, disciplinando-a. No nosso teatro, o treinamento sempre consistiu num choque entre disciplina – a forma fixa do exercício – e uma superação desta forma fixa, do estereótipo que é o exercício. A motivação para esta superação é individual, diferente para cada ator. É esta motivação pessoal que decide o sentido do treinamento. Atualmente, em outubro de 1972, o treinamento se baseia em ações muito elementares, exercícios que envolvem todo o corpo, que o fazem reagir completamente. O corpo deve pensar integralmente, totalmente, e adaptar-se continuamente à situação que surge. O primeiro exemplo é um exercício que exige precisão. Trata-se de tocar com o próprio pé o peito de um companheiro, mas tocá-lo de maneira exata, um pouco acima do esterno, de modo a não o machucar.

(Demonstração do exercício por Jens e Iben)

Esta situação, este exercício, se quiserem, serve para desenvolver a confiança no próprio companheiro de trabalho. Parece paradoxal criar confiança a partir de uma ação que provoca medo e um reflexo de fuga. Mas é necessário acreditar, ter confiança no companheiro, contar com ele; e quando se trata de golpeá-lo, fazê-lo de modo que ele se abra em nossa direção, que não tenha medo, que supere o próprio reflexo de defesa. Todo o corpo deve agir, reagir, adaptar-se, trabalhar com todos os sentidos aguçados, com sangue-frio, trabalhar com precisão.

(Demonstração: Jens, Iben e Tage – duelo com os pés que golpeiam o esterno)

Este tipo de situação, onde as ações preestabelecidas obrigam a uma contínua adaptação, pode ser de diversas maneiras. Mas se trata sempre de ações que exigem precisão, portanto, total sangue-frio por parte do ator. O ator deve ser levado por sua inteligência física, é o corpo inteiro que pensa e este pensamento já é ação, reação.

(Demonstração: Jens e Iben – duelo com bastões)

Este sentido de confiança nos próprios reflexos, na própria inteligência física e no companheiro é manifestado em ações físicas.

Mas este sentido de confiança é desenvolvido posteriormente.

No nosso teatro, não existem professores, não existem pedagogos, são os atores que elaboram o próprio treinamento. Os companheiros mais velhos dão conselhos, colocam a sua experiência a serviço dos mais jovens. Assistido por um dos mais velhos, o jovem começa a assimilar uma série de determinados exercícios, que, uma vez dominados, lhes permite individualizá-los, isto é, torná-los pessoais segundo o próprio ritmo e o próprio modo de abordar o trabalho, isto é, a própria motivação.

(Demonstração: Torgeir e Jens realizam uma série de acrobacias)

Primeiro se assimila cada exercício de modo preciso. Uma vez que cada um tenha sido assimilado e exista um domínio absoluto sobre eles, começam a ser fundidos em uma seqüência, quase uma onda, de dois, três, quatro exercícios,

com ritmo diferente, isto é, com velocidade e intensidade que variam incessantemente.

(Demonstração: mais uma vez Torgeir e Jens em acrobacias)

Os exercícios agora já foram assimilados, há um domínio absoluto sobre eles. Pode-se trabalhar em plena liberdade segundo o ritmo particular.

(Demonstração: Torgeir, Jens, Iben e Tage realizam uma seqüência de exercícios acrobáticos)

Esta série de exercícios é o exemplo de reações físicas levadas ao extremo. Na realidade, o nosso corpo pode voar, pode encontrar o chão sem peso, sem medo. O valor psicológico destes exercícios é muito grande. Parecem muito difíceis e, para uma pessoa que o faz pela primeira vez, parecem até impossíveis. Mas, já depois do primeiro dia de trabalho, sob a paciente orientação de um companheiro, é possível executar razoavelmente bem um ou dois destes exercícios.

Depois de um mês de trabalho diário, o novo membro do teatro consegue executar quase todos, talvez não com perfeição, mas que importa, tem muito tempo pela frente. O essencial é que saiba que pode chegar lá, que aquilo que parecia impossível está bem próximo, se ele trabalhar diariamente.

Nisso consiste o valor essencial do treinamento: autodisciplina cotidiana, personalização do trabalho, demonstração de que se pode mudar, estímulo e efeito sobre os companheiros e sobre o ambiente.

Partir de cada exercício, apreendido de maneira quase fria, assimilado pacientemente e, depois de um longo trabalho, uni-lo, fundi-lo a outros até se transformar numa onda, este é o caminho que leva ao treinamento individual modelado segundo o próprio ritmo orgânico, segundo as próprias necessidades, segundo as próprias motivações. Dito de outra forma: o ator reage com todo o seu corpo e disciplina estas reações através de formas fixas que são os exercícios.

O importante, então, é o ritmo, verdadeira pulsação que leva, transporta o ator. No fundo, esse ritmo revela a motivação pessoal do ator, que é diferente de pessoa para pessoa. Mas, já neste campo, o cerne desta motivacão se une às fontes criadoras pessoais, isto é, às improvisações que, depois de um longo período de elaboração, são fundidas àquelas dos companheiros e dão vida ao que chamamos de espetáculo.

Agora, tomemos outros exemplos de exercícios que estão na base do treinamento pessoal de um grupo de atores.

(Demonstração: Iben, Jens e Tage executam uma série de exercícios)

O treinamento, assim como o praticamos no nosso teatro, não ensina a ser ator, a interpretar uma máscara da Commedia dell'Arte ou a interpretar um papel trágico ou grotesco, não dá a sensação de conhecer algo, de adquirir habilidades.

O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, faça-a com todo o seu ser. Por isso, falamos de treinamento, e não de escola ou de um período de aprendizagem. Ainda que todos os nossos atores tenham formação aqui no nosso teatro, a nossa aqui não é uma escola teatral no sentido habitual, dado que não existem professores ou um programa de estudos, mas são os próprios atores que decidem e elaboram o seu trabalho. Para chegar a este ponto de liberdade, porém, é necessário autodisciplina. Por isso o treino é para todos, independente do tempo que já se tenha trabalhado no teatro.

Qualquer coisa que faça, faça-a com todo o seu ser.

Parece, e é, uma frase fácil e retórica. Qualquer um pode repeti-la. Mas, na realidade só existe uma possibilidade: vivê-la, ou seja, concretizá-la na ação cotidiana. E o treinamento nos lembra disso.

TREINAMENTO VOCAL

A voz, tanto na sua componente semântica e lógica quanto na sua componente sonora, é uma força material, um verdadeiro ato que põe em movimento, dirige, dá forma, pára. Na verdade, pode-se falar em ações vocais que provocam uma reação imediata naquele que é atingido.

Daremos agora um exemplo de ação vocal, de voz como forma ativa. Iben, numa língua inventada por ela, dirige dois de seus colegas e tenta fazer com que façam aquilo que deseja. A sua voz age todo o tempo, isto é, tenta exigir, obrigar seus companheiros a executar aquilo que ela quer e, ao mesmo tempo, a voz reage, adaptando-se ao que os companheiros fazem. Os companheiros ficam de costas, não a podem ver, não devem fazer nada, não devem interpretar, somente reagir, responder com todo o corpo ao estímulo vocal de Iben.

(Demonstração: Iben dirige dois companheiros e os faz reagirem à sonoridade do texto que diz)

A voz como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade.

O nosso trabalho tem um objetivo: preservar estas reações orgânicas espontâneas da voz e, ao mesmo tempo, estimular a fantasia vocal individual de cada ator.

A situação de trabalho é uma situação onde o corpo e a sua parte invisível, a voz, reagem a estímulos.

Demos um exemplo de reação a estes estímulos. Agora, eu direi a Jens para segurar a minha mão com a sua voz e para fazer emergir o seu discurso daquela parte do corpo que está mais próxima da minha mão. Somente isto: segurar a minha mão com a voz e responder aos movimentos dela, isto é, reagir às suas ações.

(Demonstração: Jens reage vocalmente, sempre através de um texto, aos movimentos da mão de Barba)

Nesta situação demonstrada, o estímulo era muito modesto, mas concreto. Cada mínima mudança repercutia imediatamente como reação vocal. O corpo do companheiro que falava estava totalmente envolvido; era todo o corpo que falava, adaptava-se continuamente, tensionado para o externo, com um ponto de referência bem definido.

Esta é a regra: para reações precisas devem existir estímulos precisos, concretos no seu caráter, bem situados no espaço, os quais provocam nossas reações.

Agora é preciso dizer algo a respeito do texto a ser interpretado.

Quando falamos na vida não nos concentramos nas palavras, não interpretamos a frio as palavras. O nosso discurso é carregado por uma onda, uma onda respiratória, que pode durar muito ou pouco. Quando falamos, se o processo é espontâneo, não nos concentramos nas palavras, nada nos interrompe ou bloqueia se existe segurança, isto é, se não há medo, se não se está embaraçado, se não se deve prestar atenção ao que se diz, ou ainda se falamos uma língua estrangeira que não conhecemos muito bem. Esta segurança precisa ser recriada na situação artificial que é a situação teatral. É necessário, portanto, eliminar aquilo que pode ser o obstáculo constituído pelo texto a ser dito, isto é, esforçar-se em recordar o texto decorado. É preciso, então, decorar este texto de forma perfeita, de modo que flua sem a mínima dificuldade, como um verdadeiro processo espontâneo, de modo que todo o ator possa se voltar para a sua ação no espaço e esquecer o texto aprendido. No fundo, ainda que as palavras não sejam minhas, não foram inventadas por mim, mas que me foram dadas por uma cultura e uma tradição, estas palavras se transformarão em verbo vivo, presentes através de todo o meu ser como reações pessoais.

O que chamamos estímulo é um ponto de partida que deve permitir ao ator continuar sozinho, com toda liberdade. É o próprio ator que, deste ponto de partida, começa sozinho a escolher, a desenvolver as próprias imagens, os próprios estímulos aos quais reage. Esta é a segunda fase do processo de trabalho.

(Demonstração: improvisação vocal de Tage)

O que chamamos de estímulo é uma imagem concreta, precisa, mas sugestiva, que apela à imaginação do ator. É um ponto de partida que permite ao ator captar a imagem inicial e fundi-la com a própria fantasia, com o próprio universo interior e desenvolver imagens próprias, associações próprias que são reações vocais.

Desse modo, ainda que o ponto de partida, a imagem inicial, seja dado de fora, todo o processo se personaliza e torna-se expressão própria, individual do ator e de seu universo.

Se existem estímulos precisos, existem reações precisas. Contanto que não existam freios ou obstáculos.

Podem ser obstáculos do tipo objetivo, como tentar recordar o texto a ser dito, ou ainda bloqueios psicológicos, os mais importantes, como o medo e a insegurança. É essencial em todo este processo criar um sentido de proteção para quem trabalha. É isto que decide quais serão os resultados.

Como já disse, se existem estímulos precisos, existem também reações precisas. Então, se evidenciará uma lógica sonora que se manifesta através do ritmo, isto é, através de mudanças de tom, intervalos e intensidade da voz, volume que muda, acentos tônicos em determinadas partes da frase, micropausas diante de certas palavras, todas as pausas diante de inspirações, que, ao invés de fazerem buracos no nosso discurso, aguçam o sentido, aguçam o nervo.

Este é o signo que o corpo inteiro vive, se existe este ritmo, esta pulsação física e vocal. É esta pulsação, este ritmo, que estremece todo o tecido de sons e significados que é o nosso corpo presente e lançado no espaço.

(Demonstração: improvisação vocal de Else Marie)

Durante todo o processo de trabalho, é preciso evitar querer obter resultados originais, emitir sons bizarros, estranhos, gritos desarticulados, que transformam as nossas reações vocais em um magma sonoro que parece dramático, mas que é falso, artificial e forçado. É preciso esquecer a própria voz e lançar-se com todo o corpo em direção ao estímulo e reagir a ele.

Então, o corpo vive, a voz vive, palpita, vibra como uma chama, como um raio de sol que nasce do nosso corpo e ilumina e aquece todo o espaço. Se começarmos deste modesto ponto de partida, trabalhando regularmente, com o passar dos anos começará a florescer aquela que é nossa flora vocal, cujas raízes estão no nosso corpo e vivem com as suas experiências e as suas aspirações.

(Demonstração: improvisação vocal de Iben)

Palavras ou presença

Publicado pela primeira vez em *The Drama Review*, nº 53, New York, 1972

O treinamento não ensina a interpretar, a se tornar hábil, não prepara para a criação. O treinamento é um processo de autodefinição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas. Não é o exercício em si mesmo que conta – por exemplo, fazer flexões ou saltos mortais – mas a motivação dada por cada um ao próprio trabalho, uma motivação que, ainda que banal ou difícil de se explicar por palavras, é fisiologicamente perceptível, evidente para o observador. Essa abordagem, essa motivação pessoal decide o sentido do treinamento, da superação dos exercícios particulares, na verdade movimentos ginásticos estereotipados.

Essa necessidade interior determina a qualidade da energia que permite trabalhar sem interrupção, sem dar atenção ao cansaço, e, quando se está exausto, continuar, exatamente naquele momento ir adiante, sem se render: essa é a autodisciplina de que eu falava.

Agora, precisamos nos entender bem: não é se matando de cansaço que se aprende a ser criativo; não é através de uma ordem, de um esforço, que nos abrimos para os outros. O treinamento não é uma forma de ascetismo pessoal, uma dureza hostil em relação a si mesmo, uma perseguição do corpo. O treinamento é um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. Esse trabalho cotidiano, obstinado, paciente, com freqüência no escuro, às vezes até em busca de um sentido, é um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo. Esta imperceptível transformação cotidiana do próprio modo de ver, de se aproximar dos problemas da própria existência e da existência dos outros e de julgá-los; esta aferição dos próprios preconceitos, das próprias dúvidas – não através de gestos e frases grandiloqüentes, mas através da silenciosa atividade cotidiana – se reflete no trabalho, que reencontra novas motivações, novas reações: então, o próprio norte se desloca.

No início, tínhamos um programa de exercícios físicos que ensinávamos a todos e que todos deviam executar. Eram exercícios de diversos tipos, tomados do balé, da pantomima, da ginástica pura, da Hatha Yoga, da acrobacia.

Tínhamos elaborado toda uma série de ações físicas às quais tínhamos dado o nome de biomecânica, referindo-nos ao termo usado por Meyerhold. Definíamos a biomecânica como uma reação muito dinâmica a um estímulo exterior. Eram exercícios de caráter acrobático, muito violentos. Mas tinham sido transformados pela nossa imaginação, sobre o que poderia ser o treinamento do ator oriental. Queríamos chegar, partindo das nossas fantasias sobre este treinamento, a um ritmo de trabalho intenso, mas com aquela precisão, com aquela economia de movimentos, aquela sugestividade e poder evocativo que atribuíamos ao ator oriental. Para nós, a biomecânica não era uma reconstrução histórica, tecnicamente exata dos exercícios elaborados por Meyerhold e que se propunham a um fim particular: a criação de um *emploi* social para o ator. Usávamos este termo para colocar em ação a nossa fantasia, para nos estimularmos.

Como podia ser esta biomecânica?

Tentamos reinventá-la, reencontrá-la no nosso corpo, fazendo-a concordar com as nossas novas metas e motivações. Eram os próprios atores que, individualmente ou em colaboração, tinham começado a traçar o mapa deste território. Nisso, encontravam-se também as "batalhas", as lutas, os exercícios para os reflexos, onde o ator deve imediatamente se adaptar à situação, deve pensar com todo o corpo, reagir com o corpo inteiro.

Apesar da minha experiência do teatro oriental, especialmente do Kathakali indiano, não me utilizei directamente dele. Tentei fazer com que meus atores imaginassem esse teatro de cores e de exotismo, de acrobacias e religiosidade, apelando para a subjectividade e imaginação de cada um.

O Kathakali, como todo o teatro oriental, não pode ser copiado, transplantado. Pode apenas servir de estímulo, de ponto de partida. No teatro oriental, o ator está imerso numa tradição que deve respeitar integralmente.

O ator não é mais do que um executor de um papel, cujos mínimos detalhes – como uma partitura musical – foram elaborados e fixados num tempo mais ou menos distante. Como um pianista ou um bailarino clássico, sua evolução não pode ser separada do virtuosismo. No teatro ocidental, o ator é ou deveria ser um criador; seu confronto com o texto, através da própria sensibilidade e da própria experiência histórica, manifesta um universo único e pessoal aos espectadores.

Essa diferença essencial determina também o modo de abordar o ofício, a preparação, aquilo que hoje se chama de treinamento. Ainda hoje, o ator do Kathakali ou do Kabuki japonês começa na mesma idade dos meninos europeus que querem se dedicar ao balé. As conseqüências psicológicas e também fisiológicas são evidentes. Não faz sentido ir ao Japão ou à Índia para fazer exercícios do Kabuki ou do Kathakali e os adaptar passivamente para a tradição pedagógica européia, esperando que também os nossos atores se tornem "virtuoses" como aqueles orientais. Não são os exercícios em si – e isso não deixarei de repetir – que são decisivos, mas a postura pessoal, aquela necessidade interior que empurra e motiva, no nível emocional e com uma lógica que não se deixa apanhar por palavras, a escolha do próprio ofício.

Essa postura determina a criação de normas que se tornam quase um su-

perego artístico e ético. Normas similares são encontráveis também em formas de teatro que se baseiam num adestramento puramente técnico. Aqui as circunstâncias históricas e as condições ambientais nas quais o trabalho teatral se desenvolve, têm um peso na elaboração destas normas, que se refletem na técnica. Por exemplo, todo o treinamento do jovem que quer se dedicar ao Kabuki se desenvolve num ambiente rarefeito, sem possibilidade de contato com atores de outras formas teatrais – Nô ou teatro modernizante – com uma hierarquia profissional fixa, baseada em dinastias familiares, cuja mentalidade contrasta com a vocação industrial e eficiente do Japão contemporâneo. O mesmo vale para o ator Kathakali. Enquanto o ator Kabuki é possuído por uma empresa ou empresário que o coloca em diversos teatros, o ator Kathakali trabalha em um terreno religioso – o pátio do templo –; consagra o seu trabalho e o seu espetáculo às divindades, vive muito modestamente e sem perspectivas de se transformar num astro – como o seu colega japonês. Estas circunstâncias histórico-sociais e uma tradição profissional bem determinada, ainda com um grande valor e prestígio para o jovem candidato a ator, são fatores decisivos para a concepção e a elaboração daquela expressividade que é codificada e, assim, transformada em técnica.

Também nós, no início de nossa atividade, acreditávamos no "mito da técnica", alguma coisa que era possível se adquirir, possuir e que permitiria ao ator dominar, dirigir o próprio corpo, tornar-se consciente dele. Neste período, praticávamos exercícios para desenvolver a dilatação dos olhos e para aumentar-lhes a expressividade. Eram exercícios que eu tinha retirado do treinamento dos atores Kathakali na Índia. A expressividade dos olhos é essencial no Kathakali e o controle da sua musculatura requer anos de treinamento durante várias horas por dia. Os diversos matizes têm um significado bem preciso: o modo de franzir as sobrancelhas, a direção do olhar, o grau de fechamento e de abertura das pálpebras são codificados; são, na verdade, conceitos e imagens imediatamente compreensíveis para o espectador. Esse controle, em um ator europeu, nada faria senão impedir as reações orgânicas da face e transformaria seu rosto numa máscara sem vida.

Como um cadinho onde os metais mais desiguais se fundem, assim, dentro de mim, tentei dar liga às influências mais diversas, às impressões para mim mais fecundas: o teatro oriental, os experimentos da Grande Reforma, a experiência pessoal da minha estada na Polônia com Grotowski. Eu queria adaptar este ideal de perfeição técnica também para aquele setor do trabalho artístico que chamávamos de composição, palavra chegada ao nosso teatro através da terminologia francesa, russa e de Grotowski. Pensava que composição fosse a capacidade do ator de criar signos, de modelar conscientemente o próprio corpo até uma deformação rica em sugestividade e poder associativo. O corpo do ator como a pedra de Rosetta e o espectador no papel de Champollion. Em um nível consciente, de cálculo frio, chegar a aquilo que é quente e que nos obriga a crer com todos os nossos sentidos.

Mas, com freqüência, sentia essa composição como imposta, algo exterior, que funcionava em um nível teatral, mas que pecava por falta de força motriz, capaz de perfurar a crosta de significados muito evidentes. A composição podia ser rica, tocar, colocar em relevo o ator, mas era como um véu que me escondia algo que sentia dentro de mim, mas que não tinha coragem de enfrentar, de revelar a mim mesmo, ou melhor, de revelar aos outros.

No primeiro período da nossa existência, todos os atores faziam juntos os mesmos exercícios num ritmo coletivo. Depois, nos demos conta de que o ritmo é diferente para cada indivíduo. Alguns têm um ritmo vital mais veloz, outros mais lento. Começamos a conversar sobre o ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, como aquela do nosso coração, da nossa respiração, do nosso olhar. Esta variação contínua, ainda que microscópica, revelava a existência de uma onda de reações orgânicas que envolviam todo o corpo. O treinamento só podia ser individual.

Essa fé na técnica, espécie de poder mágico que tornaria o ator invulnerável, guiou-nos também no campo da voz. No início, seguimos a práxis do teatro oriental. Simples imitação de determinados timbres de voz. Usando a terminologia de Grotowski, chamávamos de "ressoadores" os diferentes tons de voz. No treinamento do teatro oriental, o jovem ator aprende mecanicamente papéis inteiros em todos os seus matizes vocais; timbres, entonações, exclamações, verdadeiro tecido sonoro construído pela tradição e que o ator deve repetir exatamente, para ser apreciado por um público de conhecedores. Também nós começamos a encontrar uma série de timbres, de tons, de entonações e os exercitamos cotidianamente.

Este período de trabalho calculado, de pura tecnicidade, pareceu confirmar que a hipótese de um ator virtuoso era correta: os efeitos obtidos eram interessantes. Mas, durante este trabalho, alguns atores chegaram a tocar o território da própria "flora vocal". Esta se abria aos estímulos que impressionavam por sua sugestividade, por sua carga emocional e não se baseavam na lógica ou numa certa intelectualidade: entra o fantasma de seu pai e você, Hamlet, grita porque tem medo ou porque está contente. E eis que surge o grito clichê, destroçado, chato, impessoal.

Descobrimos, assim, o valor das imagens pessoais para envolver a voz, para chegar ao universo sonoro individual. Não mais efeito calculado, voz mecanicamente impostada, mas reações, respostas à imagem que servia de estímulo. Começamos a falar de ações vocais. Aquilo que para nós, anteriormente, tinha sido um postulado: a voz é um processo fisiológico – tornou-se, então, realidade palpável que engajava o organismo inteiro e o projetava no espaço. A voz era um prolongamento do corpo, que através do espaço golpeava, tocava, acariciava, cercava, empurrava ou sondava à distância ou a poucos centímetros. Uma mão invisível que se estendia do corpo para agir no espaço, ou mesmo renunciar à ação. E também esta renúncia era dirigida pela mão invisível. Mas para que a voz pudesse agir, tinha que saber onde era o ponto ao qual se dirigir, quem era este ponto e porque se dirigia a ele.

Desde este momento, parei de falar em ressoadores. Todo o corpo do ator ressoava, a sala ressoava e, também eu, escutava algo em mim, se o ator realmente se dirigia a este ponto no espaço, invisível aos olhos, mas para ele concreto, perceptível com todos os seus sentidos, presente com uma forma física.

Por um longo período, este "mito da técnica" alimentou o nosso trabalho. Depois, lentamente, isso me levou a uma situação de dúvida. Tive que admitir que o argumento da técnica era uma racionalização, uma chantagem pragmática – se fizer isto, obtém aquilo – que eu usava para fazer com que os outros aceitassem o meu modo de trabalhar. Para dar a isto uma justificativa lógica e útil. No nível pessoal – pouco claro, cheio de sombras – sentia que sob o álibi de um trabalho que os outros definiam como teatro, eu tentava anular o ator no meu companheiro de trabalho, lavá-lo do personagem, destruir o teatro das nossas relações, e encontrarmo-nos, eu e ele, como homens, como companheiros de armas que não têm necessidade de se defender, ligados, mais do que irmãos, pelas dúvidas e ilusões de anos passados pacientemente juntos. Não o ator, não o personagem, mas o companheiro de um longo período da minha vida.

Então, não se tratava mais de ensinar ou aprender alguma coisa, traçar um método pessoal, descobrir uma nova técnica, encontrar uma linguagem original, desmistificar a si mesmo e aos outros. Somente não ter medo um do outro. Ter a coragem de se aproximar até ser transparente e deixar entrever o poço da própria experiência. É aqui que se situa o pudor que renega a presença de estranhos durante o trabalho. E quando chega a hora da presença dos outros – os espectadores –, eles são as testemunhas desta situação humana que continuamos a chamar de teatro. Porque não temos um nome para esta nova fronteira, além da qual, bem pouco podemos nos dizer com uma linguagem teatral, mesmo se estas frases são proferidas com perfeição. O virtuosismo não leva a situações de novas relações humanas, fermento decisivo para uma reorientação, um novo modo de definir a si mesmo em relação aos outros e superar a entropia da autocomplacência.

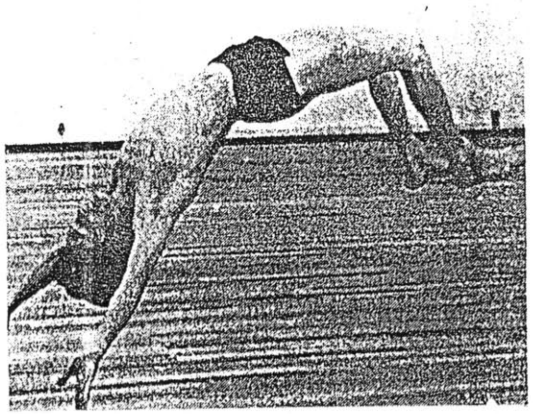
Assim, o treinamento se transformou num processo de autodefinição, longe de qualquer motivação utilitária, guiado pela subjetividade individual. Cada um decide o seu sentido. Mais uma vez, as formas exteriores não têm muita importância. Mas a autodisciplina se mantém.

Durante o treinamento, corre-se freqüentemente o risco de uma esclerose. Isto é provocado pela postura ingênua que faz acreditar que o treinamento suscita criatividade, ou ainda pelo desvio, devido à falta de motivação pessoal, que faz repetir os exercícios como uma ginástica cansativa. Também nós passamos por tais períodos. Então caí na tentação de explicar, lançar mão de uma quase filosofia do treinamento, um fio de Ariadne para os meus companheiros perdidos no labirinto da incerteza. Com grande lealdade, meus companheiros tentaram motivar o próprio trabalho com as minhas palavras, com as minhas explicações. Mas algo não funcionava, algo soava falso e, no fim, se revelava uma espécie de vão entre aquilo que faziam e o que queriam fazer ou acreditavam fazer para me contentar, virem ao meu encontro. Quando me dei conta disso, desisti de qualquer explicação.

Depois de termos trabalhado durante anos juntos, por muitas horas ao dia, não são mais as palavras, mas talvez só a minha presença, que pode dizer alguma coisa.

21. Else Marie Laukvik.

22. Iben Nagel Rasmussen.



23. Torgeir Wethal.

24. Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen.

TREINAMENTO AO AR LIVRE COM OBJETOS (1974-1979)

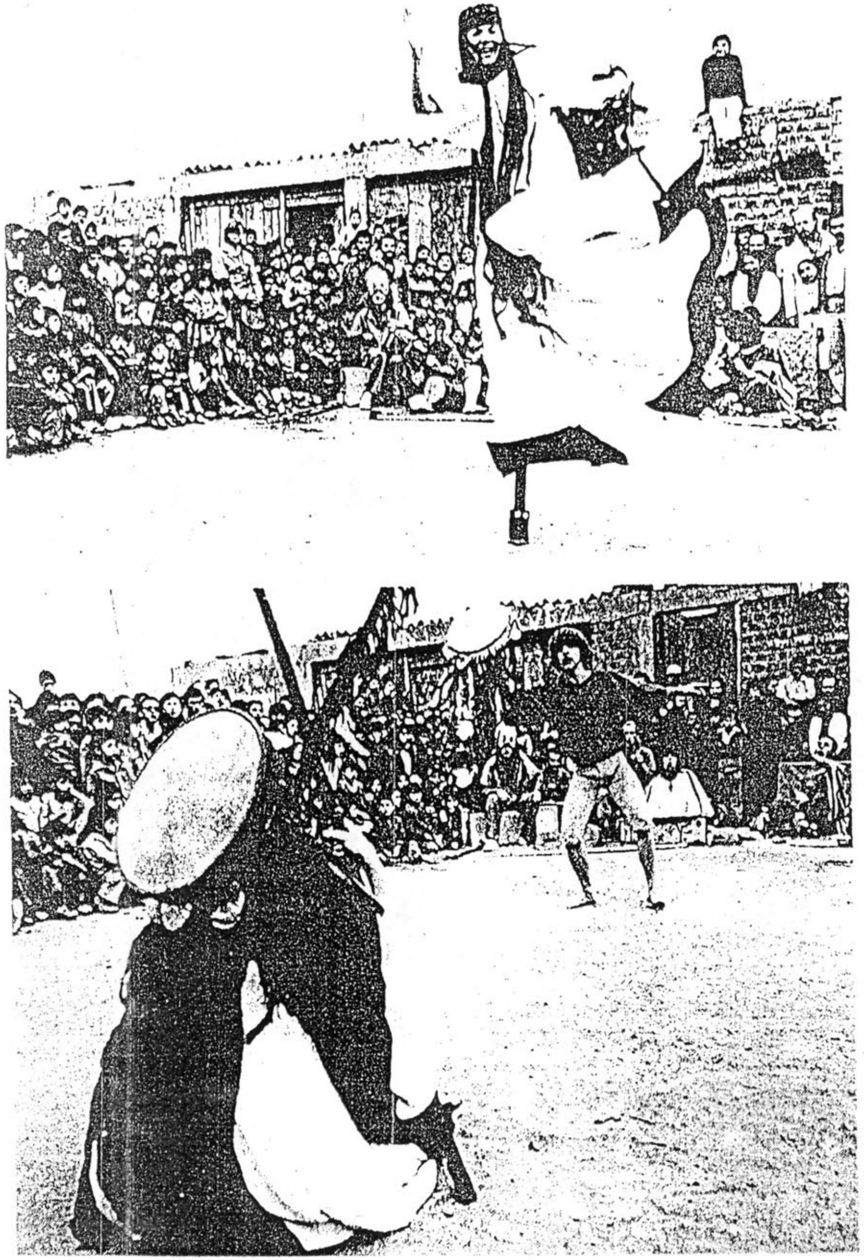
25. Iben Nagel Rasmussen.

26. Tage Larsen.

27. Else Marie Laukvik.

TREINAMENTO (1980)

28, 29. Toni Cots.



36, 37. *O Livro das Danças* num bairro de Lima, Peru, 1978 (em cima: Else Marie Laukvik; em baixo: Else Marie Laukvik, Tom Fjordefalk).

Perguntas sobre o treinamento

Entrevista de Franco Ruffini com Eugenio Barba

Esta entrevista foi incluída no relatório final preparado para a Unesco por um grupo de estudiosos que participaram do "Encontro do Terceiro Teatro", em Belgrado, em setembro de 1976. Esse encontro, fundamentado na troca de experiências entre grupos teatrais europeus e latino-americanos, foi organizado e dirigido por Eugenio Barba, durante o BITEF (Teatro das Nações) com o apoio do ITI e da Unesco.

– Imaginamos fazer um glossário do Terceiro Teatro para uso do espectador e do espetáculo. Você incluiria o termo "treinamento" nesse glossário?

Penso que seja um termo fundamental. No teatro tradicional, existe um período de aprendizado, mas depois o ator entra na profissão e suas únicas possibilidades de desenvolvimento lhe são oferecidas pelos diversos papéis que interpreta. Ao contrário, no Terceiro Teatro, você tem um treinamento entendido como aprendizado e pesquisa. O treinamento é a semente escondida da qual, depois, brota a planta com os frutos visíveis, isto é, o espetáculo. O treinamento permite atingir determinadas capacidades, determinados objetivos de condicionamento físico, mas, sobretudo, é o momento da liberdade que permite se jogar à descoberta sem pensar nos julgamentos.

– Treinamento, ensaios, espetáculo: qual relação você estabeleceria entre estes termos?

O treinamento não equivale ao ensaio porque o ensaio refere-se ao resultado, enquanto o treinamento não. Enquanto no teatro tradicional você tem um binômio ensaio-espetáculo, no Terceiro Teatro você tem um trinômio treinamento-ensaio-espetáculo. O treinamento pode ser separado do ensaio. Existem grupos que têm um treinamento que não tem nada a ver com o ensaio para o espetáculo. Existem dois trilhos: sobre um deles você tem o treinamento. Os ensaios e o espetáculo estão sobre o outro. Ambos levam adiante o grupo e a sua atividade.

– Trata-se apenas de inserir um novo termo? No teatro tradicional, ensaio para o espetáculo, no Terceiro Teatro, treinamento para o ensaio para o espetáculo. O treinamento seria um espécie de ensaio para o ensaio?

O ensaio para o ensaio é uma boa definição. Mas a situação varia muito de grupo para grupo. Alguns usam o treinamento como ponto de partida a ser inserido nos ensaios e, portanto, nos espetáculos, outros o mantêm separado. A maior parte dos grupos tem a tendência a usar o treinamento como uma fonte de resultados que podem vir a ser utilizados nos ensaios e nos espetáculos, ou como meio para atingir um estado psicofísico que deveria estar presente durante os ensaios.

– Retomando o trinômio treinamento-ensaio-espetáculo, parece que o ensaio se aproximaria mais do espetáculo do que o treinamento. Contrariamente, vemos que o treinamento tem a tendência a se transformar em espetáculo. Como você explica este fato?

O teatro é também um momento no qual a pessoa começa a irradiar energia em um nível diverso daquele da vida cotidiana. Então, automaticamente, esta pessoa atrai, fascina. O teatro é uma questão de energias que atraem. No treinamento existe uma mobilização total. O treinamento mais espetacular é aquele no qual o corpo vive tudo, não somente em um processo de reflexão psicológica. Os treinamentos "psicológicos" causam sono, são como soníferos para o corpo. No entanto, existem treinamentos que através da atividade física irradiam energia. O segredo é como irradiar energia sem desperdiçá-la, mas fazendo-a encontrar uma resistência de modo que a velocidade e o peso se transformem em força. A primeira resistência do treinamento é o exercício. A energia se choca com um obstáculo e deve se transformar. E começa o momento dramático.

– Eu gostaria de precisar melhor isto. Por que o espectador, diante do ensaio, mesmo reconhecendo-o como mais semelhante ao espetáculo do que o treinamento, sabe que não está assistindo ao espetáculo? Qual é o sinal que distingue o treinamento do espetáculo para o espectador?

No treinamento o ator é livre como na improvisação; o ensaio é sempre o momento no qual você fixa, tenta construir uma estrutura. Coloca uma espécie de couraça nas energias irradiadas pelo treinamento. O ensaio é como uma luta contra um leão domado que, depois, no espetáculo, tem de se tornar novamente selvagem.

– Então aquilo que distingue o treinamento do espetáculo é este maior grau de liberdade, de liberação de energias. Podemos dizer que na passagem treinamento-ensaio-espetáculo se dá uma degradação de energias?

Sim, está certo. É um pouco como um reator nuclear que libera energia. Mas não se pode deixá-la livre, senão, do ponto de vista de uma disciplina expressiva, se dá uma catástrofe, isto é, *grosso modo*, o psicodrama. É necessário contê-la de modo que se crie um dique. O ensaio é o dique, e você pode graduar esta energia para obter o resultado desejado. Existe também uma queda de energia do treinamento ao ensaio, mas, depois, há de novo um aumento, no espetáculo. Se o ator não consegue, no espetáculo, encontrar aquela energia inicial, tendo passado pela fase de perda, então, o espetáculo é puro tecnicismo; ou o espetáculo é dirigido por um diretor que, de fora, decide toda uma série de signos.

– Treinamento e espetáculo são os dois pontos máximos de uma curva de energia. Mas trata-se somente da mesma quantidade ou também da mesma qualidade de energia?

Você vê no espetáculo o reflexo do treinamento. Se você tem um treinamento feito para domesticar o corpo, você o vê no espetáculo. Em grande parte, o treinamento que se usa, apesar de causar impressão do ponto de vista "técnico", é, na verdade, um meio para colonizar o próprio corpo, para lhe dar uma nova forma de cultura a partir de fora, aquela que o cérebro decidiu como sendo boa. E isto você encontra no espetáculo. Se você tiver um treinamento muscular, você terá um espetáculo muscular; se você tiver um treinamento sonífero, do tipo psicológico, o espetáculo o traz de volta. Temos a mesma voltagem. Se o treinamento é a 220 volts, o espetáculo será a 220 volts; se a 6 volts, a 6 volts. A qualidade de energia que guia você no treinamento é a mesma que o guiará no espetáculo.

– Se existe essa relação de transparência entre espetáculo e treinamento, para que o espetáculo?

O treinamento diz respeito apenas ao ator que o faz e a seus companheiros de trabalho. É o primeiro passo em direção à sociabilidade, através de um trabalho criativo individual. O espetáculo é o segundo e último passo, envolve também aqueles que não participam do trabalho de treinamento: os espectadores. O trabalho, na fase do treinamento, isola-o, ainda que o aproxime dos companheiros de trabalho; mas se você quiser destruir esta fronteira, eis que surge o espetáculo. É um paradoxo: a liberdade o separa. Quando você começa a dar a esta liberdade uma série de possibilidades de escolha e as realiza no espetáculo, você cria a possibilidade de ir além de você mesmo, além do grupo.

– Então poderíamos dizer que o treinamento sem espetáculo é uma socialização incompleta?

Sim, exatamente. Contanto que não se estruture o treinamento em um espetáculo, como nós o fizemos em nosso teatro. Em vez de fechar, abrir: *O Livro das Danças* é um exemplo típico. O momento no qual o treinamento se transforma em espetáculo consiste no uso social do próprio treinamento. Se você monta o treinamento – pode-se, também, fazer – obtém uma determinada forma de espetáculo. Mas o treinamento não se baseia em um tema, enquanto o espetáculo deve ter um tema. No treinamento se tem uma forma de dramaticidade elementar, quando um indivíduo luta, por exemplo, contra o cansaço, contra a incapacidade de dominar um acessório. No espetáculo, a forma de dramaticidade é muito mais complexa. A dramaticidade, no treinamento, pode oferecer uma série de imagens, mas é muito limitada. No espetáculo, o tema cria um espaço mental interseccionado por inúmeras imagens.

Para o espectador, no nível emotivo, sensual, intelectual, da experiência teatral, essa diferença é decisiva.

Duas cartas

O treinamento não se refere somente ao desenvolvimento técnico do ator. As relações que regulam a existência do grupo envolvem não apenas o trabalho, mas a vida inteira de seus componentes. A profundidade dessas relações revela-se, às vezes, através dos textos – cartas, propostas de trabalho, diários –, que normalmente circulam só no interior do grupo. Quando o Odin Teatret decidiu mostrar sua face interna, em um livro editado na Itália em 1975 (Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, Feltrinelli, Milão), foram publicadas estas duas cartas de Eugenio Barba que tratam do treinamento e do que há por trás dele.

Holstebro, 4 de fevereiro de 1973

Aos companheiros de *Min Fars Hus* em turnê por Copenhague:

Nestes últimos dias de trabalho, tenho pensado muito em vocês. Quando aparecia qualquer coisa de interessante no trabalho com os novos alunos, dizia a mim mesmo: se vocês estivessem aqui para dividir isso comigo! Quando a matéria bruta permanecia matéria bruta, sem que nenhum mineral precioso brilhasse, então sentia a falta de vocês: para apoio e conselho.

Mas as duas reações não fazem justiça, nem aos novos nem a vocês. Não se deve ficar de fora, ver os outros trabalhando ou funcionar como ponto de apoio.

Justiça: vocês dão, nós damos a vocês em retorno.

Seria possível pensar que vocês gostariam de vir a Holstebro para dizer: este é o meu trabalho cotidiano de ator. Eu o faço porque... E dizer isto como um ator diz: com todo o seu corpo, agindo.

E os novos responderiam: pensamos em fazer isto porque... e nós o fazemos deste modo.

O encontro com vocês os colocaria no mesmo plano, tanto no trabalho como através dele, onde todos se doam, e ninguém está de fora porque não existem veteranos ou principiantes. Se um novo sangue deve correr nas veias do teatro, não deve ser algo indiferente, algo que ainda não lhes diz respeito.

Já nesse momento se deve sentir como se algo desse nova vida ao nosso futuro e ao trabalho comum.

Aqueles de vocês que quiserem que venham quando puderem.

Nós trabalhamos das 7 da manhã às 9 da noite, também aos sábados e domingos.

Vir para estar presente por inteiro: assim eu pratico, estas são as minhas experiências, é com isto que estou me batendo no momento. E mostrem isto através daquilo que é a nossa luta cotidiana, o que nós chamamos de treinamento. Os novos responderão do mesmo modo. Talvez a resposta deles, neste momento, já dará algo a vocês.

Um abraço afetuoso a todos.

Eugenio Barba

Holstebro, 22 de fevereiro de 1973

Do diretor à atriz:

Eu vi o seu trabalho e o de Jens sábado e domingo passados. Algo de quente entrou na sala escura. O trabalho de vocês encarnava alguma coisa viva. Vi o que significa não renunciar, seguir adiante às cegas mas não desistir; chocar-se contra o muro compacto que é a inércia, as dificuldades objetivas do tempo e do espaço durante a turnê, a sensação de estar sozinho, a tentação de deixar-se levar pela tranqüila correnteza do dia que leva até a cachoeira determinada – a representação da noite – e depois correr docemente.

Nos últimos meses, vi como você amadureceu artisticamente nas suas necessidades, nas suas forças, na sua generosidade.

Eu a escuto quando faz comentários, quando começa a imaginar em voz alta o seu trabalho futuro, e fico contente: você tornou-se tão independente que eu imagino que isto é obra minha.

Eugenio Barba

O instrumento adormecido no bosque
Voz, sons, música como teatralidade

Declarações de Eugenio Barba recolhidas por Franco Quadri, em junho de 1979. Publicadas pela primeira vez em *Il Patalogo due*, Ubulibri, Milão, 1980.

Desde o início, utilizar a voz como sonoridade que não reproduzisse as cadências e as entonações do falar cotidiano esteve no centro das preocupações do Odin Teatret. Estávamos em busca daquela que é a lógica emotivo-sensorial na emissão dos sons e das frases; uma lógica que nos ajudasse a potencializar a situação dramática, visto que, no nível semântico, do significado das palavras, tínhamos uma grande dificuldade porque nossos atores, procedentes de diversos países, falavam línguas diferentes. Durante oito anos, aproximadamente, pesquisamos, neste campo, tanto em nosso treinamento vocal como em nossos espetáculos.

Em 1972, com *Min Fars Hus*, entraram em nosso teatro os primeiros instrumentos musicais, mas sem que nossos atores soubessem tocá-los. Tentamos utilizá-los sem seguir leis específicas de linguagem musical preestabelecida, porém seguindo dois caminhos particulares.

O primeiro caminho: transformar o instrumento em uma voz, tentar fazê-lo "falar", fazê-lo emitir um discurso controlado, lírico, pedante ou sentimental. Por exemplo: o instrumento era a voz de *Don Juan*, que seduz com frases bem torneadas, sugestivas, doces, decididas; ou, então, o instrumento era a voz de *Saint Just*, cujas palavras fustigam, incitam, perseguem. Num exercício vocal deste período, um ator usava um instrumento musical como *voz*, fazendo-o falar, enquanto outro ator usava sua própria voz como *instrumento musical*, para acompanhar, melodicamente, com sonoridade e de forma precisa, as "palavras" e "frases" do instrumento.

O segundo caminho: teatralizar a música, ou seja, a ação de tocar e seu resultado sonoro. Tocar – usar um instrumento musical – não se reduz para o ator a emitir somente música. O instrumento musical se transforma num acessório, numa parte de seu corpo, de sua *persona*, numa prótese ou num novo membro do corpo, um elemento teatral extremamente importante na composição visual, ou seja, na composição das ações e das reações cênicas.

Estes dois caminhos foram seguidos em *Min Fars Hus*. As "vozes" da flauta e do acordeão comentavam a ação, dialogavam entre si (eram na realidade as vozes dos servos que observavam as ações de seus amos); às vezes, discorrendo com desapego, comentando ironicamente as "paixões" dos ricos e dos nobres;

outras vezes, no entanto, como servos obedientes, esforçavam-se para criar um ambiente das ações de seus amos: o vento da estepe siberiana, o ruído de cascos de cavalos, a chama diante de um ícone num aposento onde uma jovem e bela mulher foi assassinada. Mediante encantações e sonoridades associativas, os instrumentos musicais queriam *visualizar* estas e outras inumeráveis situações. Porém, também ajudavam os atores que os tocavam a definir seus personagens: a flauta se transformava numa grande excrescência do rosto (servo intrometido); a maneira de tocar transformava o ator num tamanduá que fareja onde há algo para pilhar. O acordeão permitia ao ator que o tocava dar-se ares de senhor, de nobre (um grande ventre solene), porém, também era o biombo, o muro atrás do qual podia se esconder para espiar ou para não se deixar ver.

No fundo, aplicávamos aos instrumentos musicais o que foi uma das regras fundamentais em nosso trabalho desde os primeiros dias: tudo que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo). Lembro-me de que, nesta época, dizia a meus companheiros: em nossos espetáculos os surdos devem ouvir com seus olhos e os cegos ver com seus ouvidos.

Quando fomos, em 1974, a Carpignano, um povoado do sul da Itália, continuamos trabalhando com instrumentos musicais, tentando superar nossos limites: não saber tocar corretamente. Concentramo-nos no que para nós era mais acessível: o ritmo. Naquele período, nosso treinamento era acompanhado pelo ritmo de instrumentos de percussão. Neste trabalho sobre o ritmo, queríamos desenvolver ainda mais a possibilidade de transformar o instrumento musical em acessório cênico, teatralizá-lo, transformá-lo em parte integrante da ação dramática do ator. Um exemplo é o tambor de Iben em *O Livro das Danças* (1974), espetáculo que mostra claramente todos os traços de nossa busca.

Este trabalho sobre o ritmo nos fez encontrar algumas dificuldades muito frutíferas: como entrelaçar a acentuação da música com os acentos enérgicos das ações dos atores. É exatamente sobre este princípio que se baseiam todas as formas de teatro oriental, nas quais as ações do ator estão em precisa concomitância com o ritmo da música: os acentos musicais sublinham, reforçam e ampliam os acentos das ações dos atores.

O uso do ritmo criado pelos instrumentos nos permitiu entrelaçar a "voz" dos instrumentos com a dos atores, enriquecer e modelar, em inumeráveis matizes, o universo sonoro de um espetáculo (por isso é necessário falar de *ações sonoras* exatamente como se fala de ações físicas). Em nível de efeito dramático-teatral, o ritmo preciso fazia ressaltar as ações do ator obrigando-o todo o tempo a uma precisão extrema. Daí o uso do ritmo como disciplina, rigor: em todo o seu trabalho, o ator, da mesma forma que procura seguir sua própria rota, deve ir ao encontro da música, ou então, criar um contraponto deliberadamente.

A utilização do ritmo musical sincopado influiu na maneira pela qual os espectadores percebem hoje nosso trabalho. No Odin, procurávamos um ritmo individual, biológico e social; ritmo entendido como pulsação vigorosa ou apenas perceptível, com imprevistas mudanças de velocidade, duração e intensidade, como a respiração ou a batida de nosso coração, que varia no transcurso de uma ação. Ritmo individual é, para nós, sinônimo de contínua variação, de pulsações muito particulares que pertencem a um indivíduo, caracterizando-o. É o desenvolvimento e o uso refinado deste ritmo individual que torna particular, quase como uma dança sem música, as ações dos atores do Odin, sejam elas simples exercícios de treinamento sejam uma complexa série de ações e reações num espetáculo. Quando se juntava o ritmo musical/ a música ao ritmo individual do ator, o espectador tinha a impressão de que o ator bailava seguindo a música. A introdução do ritmo musical permitiu criar no Odin uma dialética entre estas duas concepções do ritmo, estas duas maneiras de manifestar sua presença física: em relação a uma imagem pessoal ou em relação a uma imagem sonora procedente do exterior.

Em 1976, em *Come! And the Day Will Be Ours* se encontram, novamente, todos os aspectos da música que nos interessavam: teatralização do instrumento, uso de sua "voz", sonoridade como contraponto, paralelismo, fusão entre a voz e a sonoridade do ator. O fato novo é que agora alguns atores "sabem tocar", segundo as regras de acorde e harmonia. Este "saber tocar" e o uso de determinados instrumentos adquirem no espetáculo "significados" históricos. O encontro/colisão de duas culturas é sublinhado em nível visual e sonoro também pelos instrumentos musicais. O universo sonoro, a "voz" de uma cultura, é caracterizado pelo canto, pelo uso emotivo da voz, pelo ritmo do xamã, cujo tambor é o meio mágico para fazer com que seu próprio ritmo se confraternize com o da natureza, do cosmos. No outro lado está a "voz" de uma cultura que *sabe* falar e tocar instrumentos e na qual a voz humana explode somente nos momentos de crise, de perda de controle.

O fato de que os atores soubessem tocar bem nos permitiu uma série de relações associativas e de ações teatrais que, através de situações acústicas, revelassem oposições, paradoxos, conflitos.

Um exemplo concreto: a cena na qual o índio começa a tocar o violão segundo uma concepção e uma emotividade musical que não lhe pertencem é a imagem, em nível visual e sonoro do primeiro passo para a aculturação, o primeiro sintoma de sufocamento da própria voz. Tomando este violão-fuzil nos seus braços, o índio empurra o seu feiticeiro e o leva aos pioneiros. E os acordes, por sua vez, ásperos e cristalinos deste violão-fuzil são como tiros mortais sobre o corpo vivo da tradição: o feiticeiro, que agora aparece como um velho que resmunga, incompreensível, ridículo, fora da realidade. A esta imagem se contrapõe a dos pioneiros, que cantam com ardor um canto "indígena", do qual se apropriaram, transformando-o em insípido folclore.

Em todo o *Come! And the Day Will Be Ours*, o uso da voz, dos instrumentos e a maneira de tocar revelam concepções de mundo, relações sociais, identidades e ligames com uma cultura, suas rachaduras, relações de força, de concessão, de recusa, de fechamento: até o canto final do xamã, expropriado de tudo, exceto da memória de sua voz que canta.

O Milhão – Primeira viagem (1979) tem um subtítulo: Comédia musical. Conta as experiências de viagem do Odin através das paisagens e do povo, das músicas e das danças de diferentes culturas. Nós queríamos que este espetáculo entretivesse, divertisse os espectadores, como uma comédia musical de alta classe. Tenho, sem dúvida, a impressão de que um demônio odiniano se intromete, põe com freqüência a pata onde não deve.

No espetáculo há pompa, quase ostentação de um "saber" musical, executado pelos atores, que também cantam, dançam e atuam. Com um par de exceções, os instrumentos são pouco teatralizados. Estão ali para criar uma cenografia de sons e melodias; às vezes como um contraponto à ação. Porém, a maioria das vezes é como se a música não pertencesse, não tivesse ligames diretos e escondidos com o que acontece entre os atores. É uma das coisas que mais me surpreenderam ao visitar culturas distantes: chegar a Bangkok e ouvir os rádios pelas ruas e nas lojas, que vibravam com músicas americanas e japonesas, alternadas com melodias locais. Em Lima, Marrakesh, Tóquio, em qualquer lugar, a primeira sensação acústica é esta mistura, esta cultura musical planetária, que como uma agulha enlouquecida de uma bússola treme em todas as direções. Se em *Come! And the Day Will Be Ours* os instrumentos e a música tornavam perceptível o processo de desagregação de uma cultura, em O *Milhão* não existe mais processo: estamos entre ruínas musicais, restos, clichês superficiais e supérfluos.

Porém, pensando nisso, também *O Milhão* termina com um canto, com uma voz humana nua, sem floreados musicais. Todos os espetáculos do Odin terminam com um canto, solitário ou coletivo, como se a voz humana encerrasse um último apelo, uma necessidade da presença e da relação.

Muitos ficam surpresos, hoje em dia, pela riqueza musical do Odin, pois quase todos os atores sabem tocar dois, três instrumentos diferentes. Esta invasão da música em nosso grupo tem raízes estritamente teatrais. Nossos atores levam a cabo, regularmente, seu treinamento. Com o tempo dominam a tal ponto seus exercícios que sentem a necessidade de encontrar outros novos, de desafiar outras dificuldades. Deste modo entraram os primeiros instrumentos musicais em nosso grupo. Como acessórios teatrais dos quais se deveria descobrir a *vida*, o sistema nervoso, a espinha dorsal: sua maneira de movimentar-se, de voar, de manter-se em equilíbrio, de estar em relação com uma pessoa. Ao mesmo tempo, eles apresentavam a vantagem de ter uma *voz*, podiam falar, responder, reagir sonoramente. Os instrumentos musicais, sobretudo, fascinavam por seus segredos escondidos: possuíam outra dimensão além da teatral. Eram como duas princesas adormecidas no bosque: podiam ser despertadas para outra realidade, para o seu particular destino de criadores de universos sonoros autônomos, infinitos.

Para aprender a tocar um instrumento é necessário apegar-se a regras objetivas, colocar-se nas mãos de alguém que o ensine de modo correto, que possa indicar os erros, quando e por que você toca falsamente, quais são as regras não respeitadas. É uma relação de aprendizagem muito provocativa, especialmente para o ator que acredita ser "criativo" com seus meros movimentos, com a casualidade do que lhe passa pela cabeça. Alguns de nossos atores quiseram ir além do instrumento musical como acessório teatral e despertá-lo para sua verdadeira vocação: fazê-lo tocar jazz, uma canção popular, um tema clássico.

Quem sabe o desafio maior tenha sido esta necessidade de profissionalismo, de paciência e intuição, de repetição e personalização que lembra muito a dialética que caracteriza nosso treinamento e nosso trabalho criativo sobre um espetáculo. Como se na música nossos atores encontrassem novamente uma experiência já feita em seu cotidiano: um longo trabalho quase mecânico, repetitivo, pouco "criativo", que conduz lentamente a um controle, a um domínio, a um "saber" uma técnica, a uma superação desta técnica e, então, desemboca numa condição de liberdade, de livre escolha, de poder decidir o que fazer e ser capaz de executá-lo imediatamente, sem pensar, com todo o seu ser.

Atualmente estamos trabalhando sobre um novo espetáculo, *Cinzas de Brecht*. Há muito texto, em alemão e, simultaneamente, traduzido à língua do país onde se apresenta o espetáculo. O efeito lembra o de um cânone musical. Este nível semântico, lógico-discursivo está entrecortado por outros níveis sonoros. O tempo, como um rio, transcorre inexorável para o exilado através dos sons-ecos de um órgão, mesclados a acontecimentos da história que invadem, como rajadas sonoras, o espaço, disputando-o. Por um lado os personagens da *Mãe* com suas canções; por outro, *simultaneamente*, os personagens e melodias da *Ópera de três vinténs* infiltram-se por todos os cantos. Os dois grupos se opõem em nível sonoro, tentando sufocar-se reciprocamente, perturbados, simultaneamente, pelas notas dos metais das marchas do novo tempo que se confrontam com os cantos das manifestações de resistência. Este tecido de ações sonoras – em conflito mútuo, complementaridade e contraponto – se entrelaça com o tecido das ações físicas, das situações com as quais nós, no Odin, nos confrontamos com Bertolt Brecht, sua condição de exilado e a história de sua época.

Do ponto de vista da sonoridade, que engloba também a música e o saber tocar instrumentos, *Cinzas de Brecht* retoma todas as nossas experiências e as atira no palco do espetáculo, confrontando-as com o conceito que o grande poeta alemão tinha da música/*misuk*.

Todos os dias os atores do Odin se exercitam nos seus instrumentos. Quando estamos em Holstebro, os atores freqüentam os cursos da Escola Municipal de Música. Seus professores são músicos profissionais. No grupo não existe um especialista, um compositor. Às vezes, vem de Copenhague, Peter, um músico de jazz amigo nosso e, durante uma semana inteira, os atores tocam com ele.

Toda nossa maneira de nos relacionarmos com a música, de trabalhá-la, de usá-la teatralmente, é característica da história do nosso grupo: o autodidatismo. Acontece, às vezes, que encontramos soluções heterodoxas, não porque o queiramos ou por originalidade, mas porque não tivemos professores que nos orientassem no caminho certo da tradição.

O MILHÃO - PRIMEIRA VIAGEM

(primeira versão 1978, quarta versão 1982-1984)

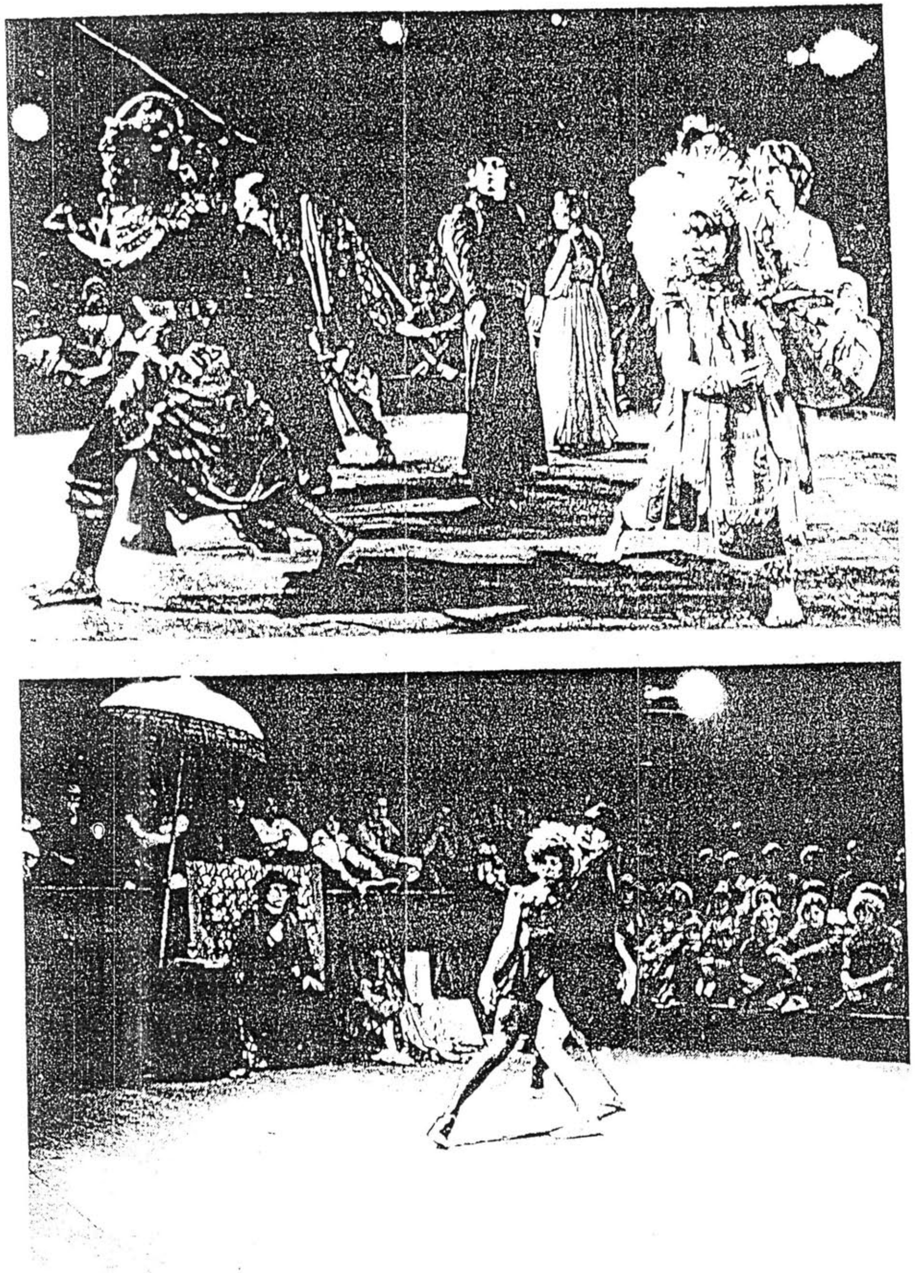
"O milhão" era o apelido dado a Marco Pólo depois de sua viagem à China e que passou também a seus escritos. O espetáculo mostra episódios das viagens e dos encontros do Odin Teatret com populações, cidades e panoramas: América do Sul e Ásia, Oslo e Bali, Amazônia e Holstebro. Recordações dos atores, exageradas, exóticas, macabras.

38. O país onde os espíritos ainda vivem (Ulrik Skeel, Else Marie Laukvik, Silvia Ricciardelli).

39. Um tango viril no local coberto (Julia Varley, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Silvia Ricciardelli).

40. A serva que se converteu na rainha do carnaval (Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Francis Pardeilhan).

41. O *clown* balinês (Toni Cots, Silvia Ricciardelli).



42 e 43. Duas cenas do carnaval: em cima, o samba; embaixo, duas moças mostram como o homem vai à caça de uma mulher (Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri).

Caminho da recusa

Este artigo foi publicado pela primeira vez em Jeu, *Cahiers de Théâtre*, nº 33, Montreal, 1984.

O corpo-em-vida do teatro alimenta-se de três órgãos.

O primeiro é o órgão do esqueleto e da espinha dorsal, da biologia. É o corpo-técnico que se afasta dos automatismos e do condicionamento da vida cotidiana. É o órgão cuja respiração revela o *bios* do ator em uma fase pré-expressiva, antes que queira expressar algo. Podemos estudar e analisar esse órgão, desenvolvendo-o conscientemente e transmitindo seu conhecimento aos outros.

O segundo é o órgão da *u-topia*, do não-lugar, que reside nas entranhas e no hemisfério direito do cérebro.

São as bússolas e o superego que o mestre ou os mestres implantaram em nós, durante a passagem da técnica cotidiana para a técnica extracotidiana do teatro. É o sentido, o valor, o imperativo categórico que damos, individualmente, ao nosso ofício. A respiração deste órgão faz com que a técnica se afirme e chegue a uma dimensão social e espiritual. É o *ethos* do teatro, sem o qual qualquer técnica é somente ginástica, destreza corporal, divisão em lugar de unidade. Também sobre este órgão podemos estar atentos e vigilantes, protegê-lo e transmiti-lo.

O terceiro órgão não se pode pegar. É a temperatura irracional e secreta que torna incandescente nossas ações. Poderia chamar-se "talento". Eu o conheço sob outra forma: uma tensão pessoal que se projeta em direção a um objetivo, que se deixa alcançar e que novamente escapa; a unidade das oposições, a conjunção das polaridades. Este órgão pertence ao nosso destino pessoal. Se não o temos, ninguém pode "nos ensinar".

O desenvolvimento de um só destes órgãos leva a conseqüências nefastas: um teatro congelado, in-orgânico, mesmo que bem feito, ou a um teatro que se refira a valores não encarnados pelo ator.

As páginas que seguem falam do corpo-em-vida: de biologia e de u-topia.

Em 1938, em Moscou, festejou-se o quadragésimo aniversário do Teatro de Arte de Constantin Serguéievitch Stanislavski. Desta celebração participava também o primeiro-secretário do partido comunista Josef Stalin. Um brinde sucedia a outro brinde, um discurso a outro; cada orador, de pé, agradecia ao primeiro-secretário as condições favoráveis que tinha criado para o desenvolvimento do teatro, e os resultados que tinha conseguido na nova era instaurada por ele. Cada orador levantava-se e enfatizava a importância que Josef Stalin jogava no incremento da cultura soviética. No fim da festa, Constantin Stanislavski levantou seu copo e propôs um brinde em memória de Sacha Morosov, o rico comerciante que tinha financiado o Teatro de Arte, em seu início. Os olhares de todos os presentes se fixaram em Stalin, que, com um sorriso benevolente, levantou seu copo. Todos o imitaram.

Trinta anos antes, no começo do século, quando a Polônia estava dividida e uma parte do país anexada à Rússia czarista, Stanislavski foi convidado a ir a Varsóvia. As mais importantes personalidades do teatro polonês o esperavam na estação. Ali estava também Juliusz Osterwa, o grande diretor do momento. Os poloneses acolheram Stanislavski falando em russo, mas ele respondeu em francês: "Amigos, falemos em uma língua que todos amamos".

Penso com freqüência em Stanislavski. Como homem de teatro e como indivíduo que soube, até o fim, conservar a dignidade em relação à sua época e à sua profissão. Deixou-nos um exemplo de como conviver com o primeiro-secretário, com o general de óculos escuros, com o Estado ao qual alguns se opõem. Mostrou-nos como canalizar a própria revolta contra o pensamento e a situação que rejeitamos, sem nos deixar apanhar na armadilha da indignação, tornando-nos assim presa fácil daqueles que são mais fortes do que nós.

Trabalhar no teatro pode transformar-se, não em afirmação de um ponto de vista, mas em um exemplo de uma visão encarnada. O teatro pode, assim, converter-se no instrumento que multiplica. E prolonga a vontade individual de recusar.

Porém, o que é um teatro? Tratou-se de reduzir esta palavra a algo tangível, e o que encontro são homens, mulheres, seres humanos que se reúnem. O teatro é uma relação particular num contexto escolhido. Esta relação acontece, primeiramente, entre pessoas que se juntam umas às outras para criarem juntas; e, mais tarde, entre a criação deste grupo e seus espectadores. Por que ou como os caminhos individuais são encontrados? Quais são as condições materiais – escolhidas ou impostas pelas circunstâncias exteriores – que determinam seu trabalho cotidiano? Finalmente, as regras que todos respeitam, as ambições e os sonhos – os procedimentos utilizados para dar-lhes vida –, a justiça; a justiça simples e clara que se manifesta na atividade diária.

Estas são as fontes secretas que alimentam os resultados, que os colocam em um *contexto* e não em outro: em uma rua, ou em uma igreja, em uma escola da periferia ou em um teatro municipal, diante sessenta ou seiscentos espectadores. Neste contexto privilegiado, nesta relação "escolhida", no momento da verdade, todas as teorias desaparecem, todas as intenções e bons propósitos se desvanecem. Só fica o ator. No momento da verdade, quando o ator enfrenta os espectadores, somente se sua presença total nos envolve e nos leva a uma reflexão lúcida, a uma experiência diferente do cotidiano, só então *o teatro existe porque o ator existe*, não a teoria, não a técnica, não a estética, não a ideologia.

Mas, para chegar a esta "existência" é necessário cruzar uma ponte obrigatória: uma técnica, isto é, uma utilização particular do corpo.

SER E PARECER

Como pode um *ser* irradiar esse *bios cênico* que faz vibrar a presença do ator e tornar densa sua relação com o espectador?

Uma vez mais confronto-me com Stanislavski e pergunto-lhe. Mas os mortos enviam de volta nossas próprias palavras. E assim Stanislavski me fala, porque tudo o que fez, tudo o que criou, fez e criou para mim. Sou seu filho. Todos somos seus filhos. Os homens do teatro ocidental não descendem de macaco, mas de Stanislavski.

Pergunto-me: Como era esse pai? Como chegou a ser o que é, marcando assim a história? Não me bastam as teorias nem os fatos conhecidos. Quero penetrar até o mais profundo do nó, até aquilo que o inquietava e que o fazia único. Seus ferimentos ocultos, suas obsessões pessoais. Seu motor secreto. Mas, quais eram as obsessões de Stanislavski, esse rico proprietário de uma fábrica de tecidos que fazia teatro amador, e que, com a idade de 35 anos, decidiu consagrar-se inteiramente à profissão e fundou o Teatro de Arte? Por que alguém toma uma decisão semelhante nessa idade? Que necessidades íntimas, que desejos imperiosos o impulsionaram a este giro existencial, fazendo-o mudar até seu sobrenome?

Ele buscava a *verdade* no palco, como sinceridade total, como autêntica vitalidade. O ator não deve "parecer" o personagem que representa. O ator deve *ser* o que representa. Essa é a palavra-chave: *ser*, tornar-se unidade, indivíduo, *in-divíduo*, não-dividido. Ele odiava no teatro "o teatro", os signos mecânicos de um sentimento ausente. Segundo suas próprias palavras: "O teatro é meu inimigo". Igualmente seu inimigo era o ator, o homem que mostrava exteriormente o que não sentia interiormente. Queria chegar a um estado criativo, no qual o ator estivesse animado por uma concentração total de toda sua natureza moral e física.

Seus resultados, a maneira de consegui-los constituem *sua* busca. A mim e a todos nós legou a pergunta: *Como* se alcança essa concentração total de toda nossa natureza moral, espiritual e física? Mais ainda: *Como* ser, como converter-se em *in-divíduo* através e dentro do teatro?

No começo do século, Stanislavski já era famoso. Tinha seguidores, tinha feito escola. Mas não se sentia satisfeito. Abandonou seu teatro, abandonou seus colaboradores, os louvores e a segurança econômica e retirou-se para um pequeno povoado finlandês, para dedicar-se à sua obsessão: como chegar cada noite ao estado criativo; como dar o máximo, o melhor de si mesmo. No fim de um longo e sombrio inverno na Finlândia, regressou a Moscou com o embrião do "sistema", o famoso "se mágico".

Se olho através das frágeis palavras que constituem a superfície opaca e anônima das teorias, se sondo as profundidades do "sistema", de seus exercícios e de suas indicações, entrevejo um homem com a atenção fixa em suas inquietudes, tratando de apreendê-las, de encontrar respostas e traduzir esta resposta em ações. Se estou influenciado por Stanislavski, não é porque suas teorias – isto é, suas respostas – tenham me marcado. Mas porque herdei algumas de suas obsessões: como preservar a própria dignidade, na vida e no teatro, quando se luta não só contra seus próprios demônios, mas também contra as forças obscuras e tangíveis que existem no exterior? E como *ser*, alcançar a unidade de tudo aquilo que somos, em cada ação que realizamos, em cada palavra que pronunciamos e não somente no contexto escolhido do teatro?

TÉCNICAS CORPORAIS E ACULTURAÇÃO

Eu não me sinto ligado a um lugar físico, nem a uma nação como entidade geográfica ou como receptáculo de determinadas tradições. Sinto-me ligado a um país particular: *o país da velocidade*. Uma condição que não se identifica com a paisagem que estou atravessando, nem com as pessoas que me rodeiam. Esta velocidade não tem nada que ver com o espaço, nem com os lugares físicos. Posso permanecer durante meses em Holstebro, esta pequena cidade da Jutlândia, e, não obstante, viver e viajar na velocidade, em outra dimensão, estar em outra parte e ao mesmo tempo permanecer no coração deste país.

Se vivo no país da velocidade, se este país existe de verdade, se não é só uma frase sugestiva, onde se encontra? Está muito perto de mim, em meu centro, à minha volta, em meu corpo. Meu corpo é meu país. O único lugar no qual *eu sou* sempre. Não importa onde eu vou, a Montreal ou a Tóquio, a Holstebro, Bogotá, Nova Yorque, estou sempre em mim, sempre em meu país. Nunca estou no estrangeiro, nem no exílio, quando não estou separado do meu corpo. Quando digo corpo, entendo essa parte da alma que pode ser percebida por nossos cinco sentidos, a respiração vital, o *pneuma* e o *ruach*, o eu total, o mistério das potencialidades da vida que eu encarno. O corpo não é um instrumento, não é algo que alguém deve forçar a se expressar. Este corpo-país se expressa *apesar dele* e esta vida deve ser protegida da violência que interiorizamos vivendo em uma civilização na qual a ruptura, a mudança repentina e abrupta, a revolução parecem fascinantes, ao contrário do crescimento orgânico, lento e laborioso.

Um jovem vem e me diz: "Vi como trabalham seus atores, vi seus espetáculos. Há algo vivo neles que me empurra a dizer-lhe: quero trabalhar neste caminho. Guia-me".

Ele confia em mim, está disposto a seguir-me. Não importa o que lhe possa exigir. Porque sabe que, talvez, alcançará esta qualidade de presença, de "vida". Quer ser ator para reencontrar seu país, não para possuir uma técnica, mas para possuir-se. Mas, esta passagem compromete a cada um totalmente, até as raízes mais profundas de si mesmo. Porque é necessário mudar de cultura, de natureza física.

Por ter nascido em uma sociedade particular, em uma determinada época, em um ambiente específico, cada um de nós foi aculturado. Não se trata só de uma aculturação mental, mas também de uma aculturação do corpo. No curso de nossa infância e de nossa adolescência, um processo de condicionamento – uma maneira especial de o sistema nervoso influir em nossos órgãos – cristaliza-se em esquemas de comportamento. Determina-se, assim, uma maneira de comportar-se, de reagir, de utilizar a própria dinâmica física, do mesmo modo como alguém pode, imediatamente, distinguir um chinês de um japonês, um francês de um alemão. Podemos falar de diferentes culturas do corpo, diferentes técnicas do corpo.

Este conceito foi empregado anteriormente pelo etnólogo francês Marcel Mauss, para designar as formas peculiares com as quais os homens sabem servir-se de seus corpos, conforme as sociedades. Mauss chegou a esboçar uma classificação da utilização do corpo segundo o sexo e a idade: a forma como se coloca de cócoras uma criança, e a forma como se coloca de cócoras um velho; como o homem ou a mulher batem com o punho. Analisou as técnicas do nascimento e da obstetrícia (se se dá à luz de pé, de cócoras ou deitada); a maneira como as mães carregam as crianças (durante alguns meses ou até que tenham dois ou três anos, sobre as costas ou de lado, mais ou menos acolhidos); o sono e o repouso (humanidade sentada ou de cócoras). Na África, há quem descanse sobre uma perna como os pernaltas ou apoiados em uma bengala. Também estudou as técnicas das corridas, da dança, da higiene do corpo, a maneira de lavar-se, de secar-se, de tossir, de cuspir, de comer (com os dedos ou empregando a faca), de beber (em uma fonte ou em córregos) e também as técnicas corporais particulares para "a comunicação com Deus". Esta utilização do corpo, esta técnica cotidiana, assemelha-se sem reflexão, sem ser escolhida. Constitui nossa cultura corporal, mas, na realidade, é aculturação. Se procuramos a cultura individual e única de nosso "país", é necessário desembaraçarmo-nos dos condicionamentos e dos reflexos com os quais estamos acostumados. Esta transição permite a descoberta de nossas possibilidades.

NATURAL – ARTIFICIAL

A técnica cotidiana, resultado de uma aculturação, consiste em um complexo de estereótipos, de modelos, de comportamentos automáticos. O que chamamos de espontaneidade não são mais do que reflexos condicionados, reações que realizamos sem nos dar conta. Quanto mais executamos com facilidade certas ações, mais nos sentimos cômodos e capazes de dirigir nossa atenção a outras coisas. Se um sabe dançar bem o tango – sem estar controlando os passos – a dança brotará como uma reação espontânea e dará a sensação de ser livre, fácil de repetir. Até poderíamos discutir, enquanto dançando, sobre árduas questões teológicas, fumar um cigarro sem deixar cair as cinzas, e seguir com o rabo dos olhos o movimento do outro par.

Há aqui uma armadilha: o que chamamos espontaneidade não é senão um conjunto de reflexos condicionados, automatismos que nos atam e dos quais não podemos nos livrar. Se alguém quer libertar-se desses automatismos, se quer desaculturar-se, terá de lutar contra a espontaneidade, o "natural". Tem de inventar um método, pôr em marcha um procedimento que freie os automatismos. Assim, tem de concentrar-se no oposto do natural: algo artificial.

Todas as tradições teatrais, tanto no Oriente como no Ocidente, têm desenvolvido procedimentos para "desaculturar" o ator, isto é, técnicas que o obrigam a perder, no palco, o comportamento "natural". As técnicas extracotidianas substituem as técnicas cotidianas. O ator Nô, que desde sua infância começa a trabalhar no grupo familiar, aprende a caminhar deslizando os pés sobre o chão sem levantá-lo, e deixa de respeitar a maneira "natural" de caminhar. Não se trata de um assunto de formação profissional, mas de uma *deformação*. De um abandono da maneira funcional e habitual de mover-se.

É exatamente o mesmo processo que sofre um adolescente que, no Ocidente, escolhe a carreira de bailarino clássico. Começa sua formação profissional com uma deformação: as posições de base, as posturas, o caminhar são diametralmente opostos ao cotidiano.

Todas as tradições teatrais, que elaboraram normas para o comportamento dinâmico do ator – o que chamamos codificação –, têm como meta sobrepujar o natural, o espontâneo e, portanto, o automatismo. Construir uma nova tonicidade muscular: um "corpo dilatado". Todas as tradições partem do mesmo princípio – uma deformação do natural que desemboca nos diferentes resultados. O que denominamos estilos.

É interessante considerar duas formas que pertencem a uma mesma civilização: o Nô e o Kabuki. Ambos se distanciam drasticamente da maneira de comportar-se dos japoneses em sua vida social cotidiana. Mas o Nô e o Kabuki não têm entre si nada em comum no tocante ao "estilo", os resultados da técnica. A técnica do Nô reside numa tensão, que é contenção das manifestações emocionais, a recusa de qualquer explosão de vitalidade. A técnica do Kabuki se baseia em uma tensão de hipérbole, de transbordamento, de exagero dinâmico. Parece que estes dois estilos pertencem a dois planetas diferentes. Com efeito, os estratos sociais dos quais surgiram eram dois planetas diferentes no coração de uma mesma nação. Há mais afinidades de estilo entre alguns personagens do Topeng balinês e do Nô. Em ambos os casos trata-se de reis, guerreiros, ministros que são apresentados de acordo com seu "comportamento", segundo um cargo social.

Mas, atrás destas considerações sobre história comparada do teatro oculta-se um dado de antropologia teatral. Os procedimentos para alcançar o *bios cênico* do ator Nô ou Kabuki, do Topeng ou do balé clássico inspiram-se na mesma visão: matar o próprio corpo, a cultura que o modela, e renascer através de novas tensões, um "corpo dilatado", com a totalidade de suas possibilidades de irradiar vida e de contagiar o espectador.

Esta visão de ressonância transcendental abarca o material e o físico. Mata-se o próprio corpo quando se aprende a utilizá-lo de maneira diferente. Assim, ao aprender uma nova maneira de estar em pé segundo outro eixo de equilíbrio, a caminhar, a locomover-se segundo regras que negam as normas de comportamento cotidiano, abandona-se o "natural", a técnica cotidiana assimilada desde a infância e se adquire outra, extracotidiana: a do balé clássico ou do Khon tailandês, a mímica de Decroux, o Kathakali indiano. Esta passagem revela o ator e faz com que o público perceba um *bios cênico*, uma expressividade anterior à vontade de ser.

Trata-se, entretanto, de uma nova aculturação, de uma especialização numa técnica particular, de uma colonização imposta do exterior. Não é ainda a cultura do próprio corpo, do meu, único, a de meu próprio "país". É possível, como indivíduo e como homem de teatro, alimentar um processo contínuo que, após nos desligarmos dos condicionamentos, dos automatismos, maneirismos adquiridos no curso de nossa biografia, nos faz chegar a outra cultura do corpo; a uma técnica pessoal capaz, no teatro e não só nele, de acordar, de guiar e de fazer perceber a quem nos observa o fluxo de nossa energia vital?

AS PEDRAS QUE CANTAM

Existe uma segurança que é o resultado da inércia, da entropia, e existe uma segurança que é o resultado do dinamismo de forças contrárias, das tensões que se confrontam. Existe a segurança de um montão de pedras esparramadas pela terra. E a segurança do montão de pedras, que através de forças opostas elevam-se para as alturas, convertendo-se assim em arquitetura.

A arquitetura ajuda-nos a visualizar esta qualidade das oposições, das tensões, que não são outra coisa que pulsões, e o coração de tudo o que está vivo. Os componentes básicos das catedrais são pedras, cujo peso as destinaria a cair na terra. Imprevisivelmente, estas pedras parecem não ter peso, aéreas, como se tivessem uma espinha dorsal para cima, com uma intensidade, uma voz que canta, se eleva, voa. É este o segredo da arquitetura, mas também da "vida" do ator: a transformação do peso e da inércia, por meio do jogo das oposições, em energia que voa. O teatro, como a arquitetura, é saber descobrir a qualidade das tensões e modelá-las em ações.

Sören Kierkegaard assinalava, a propósito da atriz dinamarquesa Luísa Heiberg, que cada tensão pode ter um duplo efeito: pode mostrar o esforço, mas pode, ao contrário, escondê-lo e transformá-lo em leveza. Uma leveza que tem seus fundamentos invisíveis no esforço de uma tensão, que o observador não percebe e nem sequer suspeita.

Esta observação de Kierkergaard capta o segredo da vida do ator: a mutação do peso em energia, a contínua erupção de microdinamismos, o alternar incessante e variado das tensões que não estão rígidas, cegas, inertes, que não congelam o que está vivo, mas que o afirmam, o põem em evidência.

Todas as metodologias do jogo teatral tentam criar uma arquitetura nova de tensões no corpo do ator, isto é, uma nova tonicidade.

Isto se pode conseguir com procedimentos que partem do corporal para condicionar o mental. Assim acontece nas tradições orientais, no balé clássico, na mímica de Decroux, no treinamento estabelecido pelo Odin Teatret. Um que não conduz à criação de um personagem fictício, mas à de um corpo-em-vida.

Também se pode conseguir esta arquitetura de tensões por um processo mental que condicione o físico. O fato de pensar em ser uma *Ofélia* loira, pálida, etérea, ou em ser uma *Ofélia* morena, vigorosa, sacudida, como uma imensa árvore, por paixões ardentes, esta maneira diferente de pensar decide a vida do corpo do ator, a qualidade das tensões que afloram, a arquitetura dinâmica que se cria.

No primeiro caso, um treinamento rigoroso dita um novo comportamento físico e uma maneira específica de estar presente através do corpo, antes de "interpretar" uma personagem. Começa-se por mudar as posturas habituais que mantêm nossa segurança, esse estado de limbo energético para o qual se orientam nossas forças e nossas energias. O objetivo deste treinamento é alterar drasticamente o equilíbrio de nossa técnica cotidiana, de nossa maneira de estar em pé, de olhar, de locomover. Do mesmo modo que recém-nascidos, que têm que aprender a servir-se *ex novo* das funções elementares do corpo.

Daí origina-se o longo aprendizado das posições básicas de todas as tradições codificadas: do ator da Ópera de Pequim, que, desde o primeiro dia, aprende a movimentar-se segundo o *fei-cha*, literalmente "pés-voadores"; da bailarina clássica que "desliza" sobre as pontas; a do ator Nô, cuja forma de caminhar, sem nunca levantar os pés do chão, é chamada *suri-ashi*, "pés que lambem". Um treinamento desta natureza transforma o ator em um nó dinâmico pré-expressivo, em um receptáculo de tensões a ponto de desprender-se, e que se convertem aos olhos do espectador, em ação expressiva. O treinamento faz surgir esta arquitetura de tensões, diferente das tensões da técnica cotidiana, transformando o peso e a inércia em rapidez e força. Isto se torna mais evidente na imobilidade. Nos atores orientais e na mímica de Decroux esta imobilidade é dinâmica, em contraposição a uma imobilidade estática, inerte. Assim como o ator – ao nível da história que narra e dos significados – não pode limitar-se à representação de si mesmo, nem ser literal, auto-referencial em relação ao que faz, da mesma maneira sua presença física não pode consistir em seu peso e em sua espontaneidade; mas deve criar, ao nível pré-expressivo, uma ressonância de leveza aérea ou de peso massivo, isto é, uma ressonância de forças em conflito, em oposição. Pois, *tensão* e *drama* são sinônimos.

É através de tal rede de tensões, que se manifesta no ator aquela qualidade de energia, aquela luminosidade, aquela transparência, que parecem restituir a unidade do espiritual e corpóreo, do masculino e feminino, do repouso e do movimento. É na raiz desta experiência insegurável, que se encontra um proceder que é comensurável: uma alteração de postura, uma mudança do ponto de equilíbrio. Não é uma questão de talento, de originalidade, de querer expressar. No balé clássico, como nas formas tradicionais orientais, as crianças que começam não são escolhidas pelo seu talento. Elas aprendem mecanicamente outra maneira de usar o corpo, uma técnica extracotidiana, que está baseada na mudança do baricentro, tornando, desta maneira, patente o jogo das oposições e das tensões que é o corpo-em-vida.

Eis aqui uma visão teatral onde o ator deve fazer morrer a vida "espontânea" que possui, para manifestar a "vida" de seu corpo. Deve voltar a encontrar outro centro de gravidade, que o faça passar do natural ao artificial. Esta deformação obriga-o a abandonar o território da aculturação coletiva, para penetrar no território de outra cultura do corpo. Mas, ao mesmo tempo, corre-se o risco de chegar a ser um limite, uma verdadeira prisão de novos estereótipos que, por fim, asfixiam o manifestar de nossa vida, exatamente como a velha cultura que abandonamos. Dizemos de um ator: não tem técnica. E com isto pretendemos dizer que utiliza os automatismos da cotidianidade. Quando se diz que um ator é demasiado técnico, pretendemos dizer que sua "vida" foi sufocada pelos automatismos de sua maneira particular de utilizar o corpo, de acordo com uma técnica específica.

O *bios cênico* de um ator aflora na transição de uma cultura a outra, de um "país" a outro. O perigo reside em estancar-se em um desses territórios. Stanislavski opunha-se aos clichês, aos maneirismos, aos *emplois*, à "pomposidade" que caracterizava a atuação de seu tempo. Para ele a transição levava-o do território teatral (o "teatro" que ele odiava) para o natural, para a verdade. Tinha escolhido o caminho da recusa.

A busca de nosso *bios*, de nosso "país", de nosso corpo-em-vida, segue o caminho da recusa. É a busca de como estar sempre em transição, de não se assentar no que foi acumulado, de não capitalizar as habilidades e as teorias, de não se afundar em um território especializado. Não é a busca de uma técnica que forme um ator ou o deforme para re-formá-lo. É a busca de uma técnica pessoal, que é a recusa de toda técnica que especializa. Uma técnica pessoal capaz de modelar nossas energias, sem permitir que se congelem nessa modelagem. É a busca de uma temperatura própria. Existe uma segurança que é o resultado da inércia, e uma segurança que é o resultado do dinamismo de forças em tensão. É a diferença entre o gelo e a água.

A composição química é idêntica. No gelo, entretanto, as moléculas estão quietas e na água estão em movimento.

A temperatura interior, o motor pessoal decide se uma técnica congela ou conserva seu dinamismo. É a temperatura interior, o motor pessoal, que se tem de buscar por trás das ações e das escolhas das pessoas de teatro. Para Stanislavski, o motor era sua obsessão de não "ser" criador. Como chegar, em cada apresentação diante dos espectadores, ao máximo de suas possibilidades? O "sistema" é o resultado desta temperatura interior, desta necessidade.

Pessoalmente, acredito que meu motor seja o fato de ser emigrante, por minha escolha, de não sentir ataduras nacionais. O único território no qual afundam minhas raízes é o "país da velocidade", essa dimensão tangível e inescrutável que sou eu como presença física, como unidade corpo-alma-espírito, perceptível para os demais através dos cinco sentidos. O teatro é, para mim, a ponte efêmera que, em situações particulares, me une a outros, eu e o ator, eu e o espectador. É aliar uma solidão a outra, através de uma atividade que obriga a uma concentração total de minha natureza física e mental. O teatro é a fortaleza sobre a montanha, visível e inexpugnável, que me permite ser social seguindo o caminho da recusa.

Há pouco, mencionei o jovem que vem a mim e diz: "Vi seus espetáculos e vi seus atores. Quero ir nesse caminho. Deixe-me trabalhar com você". Para poder ficar, deverá inventar uma autodisciplina: pode ir-se quando quiser, nada o retém. Para tornar-se independente de mim e do modelo que o inspirou, terá de recorrer à primeira etapa do caminho da recusa, apenas aceitar.

É um trabalho paradoxal, é ir contra a corrente, é a corrida dos contrários. Sua pessoa – o natural e a espontaneidade – são os obstáculos que se têm de salvar, não com o discurso ou as intenções, mas com as ações cotidianas – o famoso treinamento –, que são repetição contínua, e o obrigam a buscar um sentido pessoal. O treinamento consiste em uma série de situações ou de ações, freqüentemente determinadas de antemão: os exercícios. Mas é a temperatura a que determina se um exercício é tão-só ginástica ou ação muscular mecânica. Também, no treinamento, todos os germes da vida e do crescimento residem em uma tensão. Por um lado, um fator objetivo: uma autodisciplina, certos exercícios ou procedimentos que nos ajudam a escapar dos automatismos, de nossa aculturação. Por outro lado, um fator subjetivo: a temperatura interior, a motivação pessoal, a necessidade única do ator, que faz fundir qualquer técnica.

Esta tensão cristaliza a qualidade do trabalho, as relações com os companheiros, com o espaço físico e social; ou se aceita tal como é, segurança inerte, ou se tenta descobrir nele as potencialidades, as relações múltiplas, as situações que sobrepujam a vida profissional. O equilíbrio desta tensão entre fator objetivo e fator subjetivo decide a duração do trabalho em um grupo. Este equilíbrio é uma das fontes secretas das quais falei antes, que alimentam os resultados do trabalho e os colocam em um contexto e não em outro, definindo, de maneira *in-dividual* e *em nível social*, o ator e o grupo com o qual trabalha

A PRIMEIRA AÇÃO

Katsuko Azuma é uma de minhas colaboradoras no ISTA, Escola Internacional de Antropologia Teatral. É mestra de Buyo, uma dança clássica japonesa. Uma vez por semana, em Tóquio, vai à casa de sua mestra – de quem herdou o nome artístico – para dançar e ouvir seus conselhos. Ao chegar, a primeira coisa que faz é lavar o chão, apesar de ele já estar perfeitamente limpo.

Eu olho Katsuko, uma mestra de 45 anos, internacionalmente reconhecida, que já tem sua própria escola e alunos. Vejo-a executar a primeira ação que efetuou no primeiro dia de sua aprendizagem. É o eterno retorno, a confrontação com a origem do longo caminho que a levou tão longe, até chegar a ser uma mestra que não esqueceu a primeira ação, e a repete sempre, sem falsa modéstia, nem vaidade ferida, como expressão de uma lealdade para com determinados valores. Ser mestre é permanecer congruente e leal aos valores, dos quais só se é depositário se quer conservar em vida e transmitir. Olho Katsuko e penso: o ator deve afirmar com o hemisfério direito do cérebro que ele é o *todo*, e sentir com o hemisfério esquerdo que *não é nada*, e fazer vibrar esta tensão em cada ação – física ou vocal – sobre a cena.

Não tem que esquecer a origem; nem mesmo de criança. Talvez se compreenderá melhor o que quero dizer quando falar do motor pessoal, da temperatura interior. Meyerhold afirmava que só contratava um ator quando reconhecia no adulto o adolescente que tinha sido. Perder a adolescência significa perder os sonhos e a rebeldia. Os adultos já não têm sonhos e rebeldias. Por isso colaboram, sabendo ou não, com os generais de óculos escuros, com os primeiros-secretários.

O que importa é o motor. Às vezes, tem-se boa vontade, mas se carece de força motriz. Esse motor sempre está em nosso interior, nunca em nosso exterior. Não é uma idéia ou uma pessoa. Se temos sorte, podemos encontrar alguém com maior experiência, que nos anime a descobrir e que faça andar nosso motor pessoal. Muitas vezes encontro-me com atores de culturas muito longínquas, dos quais me sinto muito perto. Seu comportamento, a maneira de expressar-se em seu ofício, mesmo o que se cala, me faz pensar que passou por uma experiência semelhante à minha: que as origens, seu primeiro dia, foram marcadas por uma *relação*.

Há um *período* de aprendizagem e há uma *relação* de aprendizagem. O primeiro se refere a uma escola teatral onde múltiplos professores – segundo os horários que seguem o ritmo dos relógios – ensinam múltiplos materiais. E existe uma *relação* de aprendizagem, na qual uma só pessoa se coloca diante de nós, para transformar-nos em *in-divíduos*, fazer-nos encontrar nosso "país". É uma relação que se nutre de amor. Porém, amor não é harmonia adocicada. O amor é também aversão repentina, resistência, abandono e desejo de libertação, sensação de afogamento e vontade de entrega total, sem defesa. Amor é tudo que não é morno. Amor é tensão.

É necessário aprender do mestre algo diferente do que quer ensinar-nos. Mas, o caminho da recusa passa por sua voz. Faz falta saber dialogar com esse mestre, cuja voz se mistura à voz dos mortos, que nos respondem com *nossas* palavras.

Viagem: "troca"

> *"Quando a moral de uma sociedade vem a ser a-social, é melhor que a arte desenvolva sua própria moral (artesanal), e se faça imoral para com o resto".*
> *Bertolt Brecht: Arbeitsjournal*

Duas tribos

Esta entrevista, realizada por Stig Krabbe Barfoed para a televisão dinamarquesa, foi publicada pela primeira vez em *Biblioteca Teatrale*, nº 10/11, Roma, 1974.

Na primavera de 1974, o Odin Teatret deixou seu laboratório de Holstebro e mudou-se para Carpignano, uma aldeia de 2 mil habitantes em Salento. O encontro e o confronto com este ambiente geográfico-cultural teve um notável impacto sobre o grupo, enfrentando numerosas circunstâncias imprevisíveis. Essa estada no sul da Itália, com duração de cinco meses, iniciou o período de "abertura" do Odin Teatret, com seus espetáculos de rua e com a autoconsciência de ser uma microcultura que podia ser "trocada".

– *Até que ponto sua iniciativa tem uma finalidade altruísta? Fazem isto verdadeiramente para as pessoas daqui ou fazem para vocês mesmos?*

Recebemos dinheiro pelo nosso trabalho, logo não podemos ser filantropos. Porém, a pergunta toca um ponto fundamental: as conseqüências do que se empreende. Um cirurgião pode operar por ganância ou porque espera chegar a ser célebre ou para ficar afastado de sua casa e de sua mulher, que o aborrece, porém, se, mesmo assim, salva uma vida humana, que importância podem ter seus motivos particulares? Sem dúvida, as motivações do Odin Teatret para trabalhar em Carpignano são antes de tudo egoísticas: estamos aqui porque esta tarefa nos estimula, porque aqui temos a possibilidade de enfrentar um trabalho novo, de colocar-nos em uma situação de desafio. Na verdade, você pode definir nossas motivações como egoísticas, porém é sobre as suas conseqüências que você deve dirigir sua atenção. Como a população de Carpignano vê a nossa presença em sua região? Somos um estímulo, um impulso suficientemente forte para colocar em movimento processos que lhes permitam encontrar novamente um laço cultural comum que os caracterize e defina em relação a nós? Se a população responde à iniciativa do Odin Teatret com uma série de ações que tenham um significado cultural – danças, canções, teatro improvisado, cenas grotescas e paródias –, então nossa motivação aparentemente egoísta se transforma em potente catalisador de um acontecimento social.

– *Mas, vocês são um corpo estranho na região, alguma coisa que se introduz, cria uma inflamação e depois desaparece de novo?*

A expressão "corpo estranho" é a que melhor descreve nossa presença nesta pequena cidade do sul da Itália. Os atores do Odin e os habitantes de Carpignano são, verdadeiramente, pólos opostos. Os jovens do Odin, com seus cabelos compridos, com sua cultura escandinava, seus modelos de comportamento, sua maneira de pensar, o preconceito da sua aparente ausência de preconceitos, são completamente diferentes desta sociedade camponesa marcada por profundas normas. Porém, precisamente o fato de "ser diferente" constituiu o ponto de partida de nossas atividades. Não viemos aqui para ensinar algo à população, nem para iluminá-la a respeito de sua situação humana e social; não queríamos dar-lhes consciência de algo que cremos ter e eles não. Tampouco queríamos nos transformar no seu passatempo. Por outro lado, não queríamos renunciar às nossas experiências, a viver de nosso jeito, à nossa liberdade emotiva, ou seja, não queríamos sucumbir diante das normas da região. Trata-se de respeitar as normas capitais de uma sociedade de gênero, isto é, normas sexuais e religiosas. Mas, independentemente disto, construímos a nossa estadia na experiência da "troca".

Imagine duas tribos que sejam muito diferentes e que se encontrem nas margens opostas de um rio: cada tribo pode viver por si, pode falar da outra tribo, quem sabe, falar mal ou elogiar. Porém, cada vez que alguém rema de uma margem a outra, troca algo. Não cruza o rio para impor suas normas, mas para dar algo e receber algo em troca: um punhado de sal por uma peça de tecido, algumas pérolas por um arco e duas flechas. Porém, um patrimônio cultural pode ser trocado?

Partimos de situações muito simples nas quais os atores do Odin cantavam canções escandinavas e, o que era orgânico e natural, as pessoas presentes lhes respondiam com seus cantos. Depois ampliamos estas situações inserindo algumas "danças" – exercícios de nosso treinamento –, às quais a população respondia com suas próprias danças. Mais tarde, apareceram breves cenas improvisadas. A situação começou a assemelhar se a uma festa coletiva da qual todos participavam. Sempre tem alguém nestes lugares com uma capacidade ímpar como *entertainer*. Seguimos este procedimento não só em Carpignano, mas também em outros povos: as pessoas vinham pedir-nos que apresentássemos nossas canções, nossas danças ou um pequeno espetáculo de *clown* que havíamos preparado. "O que nos dão em troca?", perguntávamos. Então devíamos reunir as pessoas dispostas a "trocar canções e danças". Nenhum profissional, mas somente camponeses e artesãos participavam desta troca.

Assim, nossa chegada e nosso "espetáculo" eram somente um pretexto, um impulso concreto para reunir as pessoas e deixar que dominassem a situação, partindo das premissas de uma cultura popular: criar situações que unam e não que dividam. Todos podem dançar suas próprias danças e cantar suas próprias canções. Aqui não existe um momento estético do espetáculo, não há por um lado os profissionais que cantam, dançam e recitam e, por outro lado, pessoas que passivamente os observam e os consideram como especialistas da música, da dança e do recital. É esta nossa "troca". Não renunciamos ao que era nosso, eles não renunciaram ao que era deles. Definimo-nos reciprocamente através de nosso patrimônio cultural.

– Mas, para viver aqui vocês foram obrigados a fazer coisas diferentes daquelas que geralmente fazem na Dinamarca, entre outras coisas montaram um espetáculo de clown.

Sim, porque a situação é diferente. As circunstâncias sociais e culturais são diferentes. Decidimos fazer pesquisa em algo que chamamos teatro e teatro pode ser muitas coisas, mesmo no seio da mesma nação. Na Dinamarca, nossa função tem sido a de dar vida às iniciativas que não se acreditava possíveis de se realizarem. Organizar seminários teatrais onde os participantes escandinavos encontram gente de teatro de outros países e se confrontam com suas experiências; publicar livros e uma revista de teatro num país que não tem publicações deste gênero; apresentar alguns espetáculos teatrais, agora históricos do ponto de vista teatral. Tudo isto corresponde às tarefas do teatro-laboratório na Dinamarca. Porém, não podíamos transplantar semelhante atividade a um pequeno povoado do sul da Itália, onde os habitantes nunca tinham visto um espetáculo teatral. Por esta razão, não podíamos pensar em categorias de trabalho. Aqui fomos obrigados a perguntar-nos o que queríamos. Não queríamos dar o "teatro" na boca destas pessoas, um fenômeno cultural do qual não sentiram falta por séculos. Queríamos que respondessem com suas próprias vozes, com sua própria língua, com o laço que os mantém juntos, com o que os faz fortes, com o que se quer destruir neles: sua cultura, uma cultura popular que, e isto é o essencial, não divide, mas reúne.

TROCAS (1974–1984)

"A diferença é nosso ponto de encontro. Imagine duas tribos nas duas margens de um rio. Cada tribo pode viver por si mesma, falar da outra, falar mal ou elogiá-la. Porém cada vez que cruza o rio e vai à outra margem, o faz para tocar algo. Não cruza a água para ensinar, falar, se divertir, mas para dar e receber: um punhado de sal por um pedaço de tecido, um arco por algumas pérolas. Trocamos nosso patrimônio cultural".

44. A diferença é o nosso ponto de encontro (Iben Nagel Rasmussen).

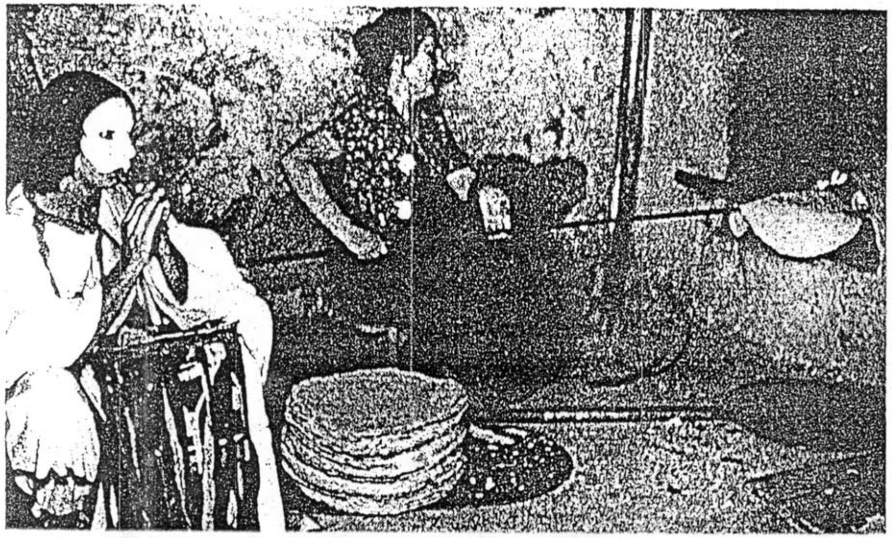
45. Iben Nagel Rasmussen.

A viagem solitária do ator:

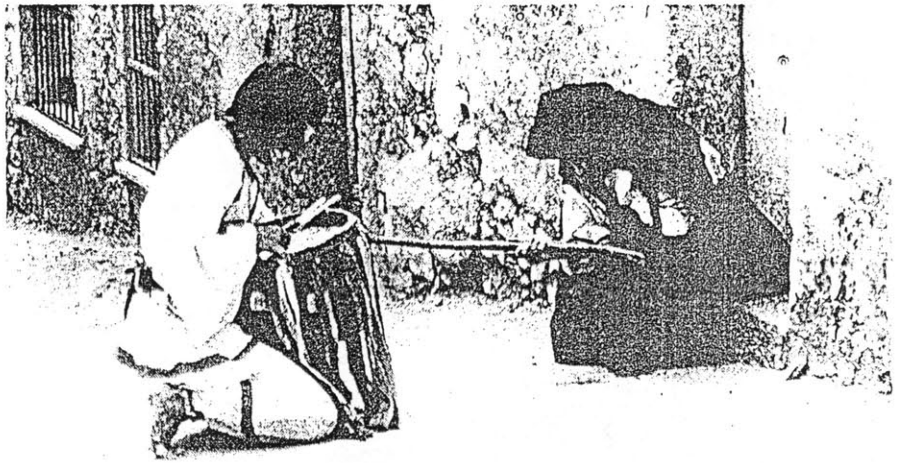
"Chegando, encontrará uma realidade que não lhe espera e não lhe faz sentir-se necessária. Aqui, não é a ação do ator que é necessária, mas a ação do homem. É o momento da solidão – não pode conquistar, perturbar: é estrangeira e se sentirá estrangeira. Deve novamente encontrar o motivo de sua presença nos olhos, nos gestos, nas reações dos demais. Como fazer chegar sua necessidade à necessidade dos demais se não são as do planeta Teatro? No fundo, você sabe: só destruindo-se, queimando-se, quebrando-se com uma violência que aqui cada homem padece.

Irá sozinha a Sarule, com seu figurino, sua máscara e seu tambor; não para conquistá-lo, mas para ser tomada, converter-se na imagem, em sua memória, do homem que se fez ator, para buscar-se a si mesmo, ao confrontar com os demais".

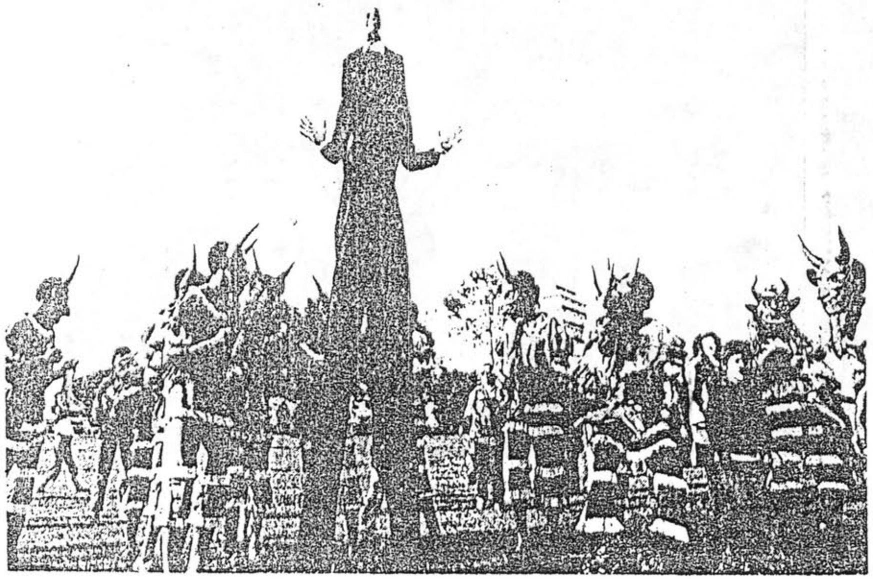
46. Iben Nagel Rasmussen em Sarule.



47. Em 1975, durante a estada do Odin Teatret em Ollolai, na Sardenha, Iben teve a tarefa de fazer uma "troca" sozinha com o povoado de Sarule. Com sua máscara branca e o seu figurino branco, com a flauta e o tambor, começou aproximando-se de um curtidor de peles, para comprar uma para o seu tambor. Este primeiro contato "funcional" foi seguido de muitos outros. Ela devia explicar quem era: uma atriz, respondia dançando, cantando, tocando o seu instrumento musical. As pessoas retribuíam oferecendo-lhe alimento, mostrando-lhe seus trabalhos cotidianos, convidando-a a um casamento. A viagem solitária da atriz, que durou duas semanas, terminou num sábado à noite quando ela fez uma "troca" com o povoado inteiro reunido na praça.



48 e 49. Iben Nagel Rasmussen.



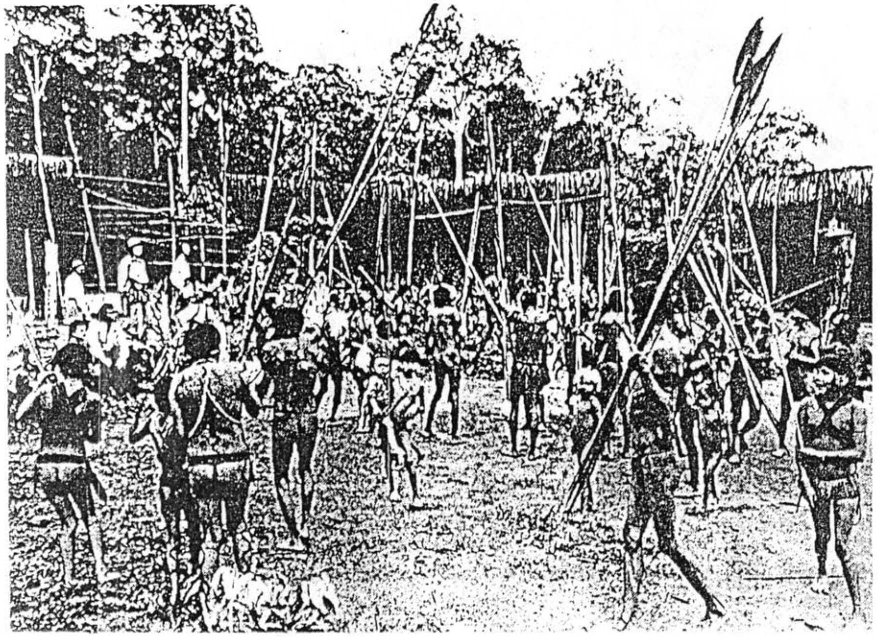
50. "Troca" em um vilarejo de Salento (Roberta Carreri).
51. "Troca" com o Conjunto Nacional de Folclore de Lima, Peru (Tom Fjordefalk).

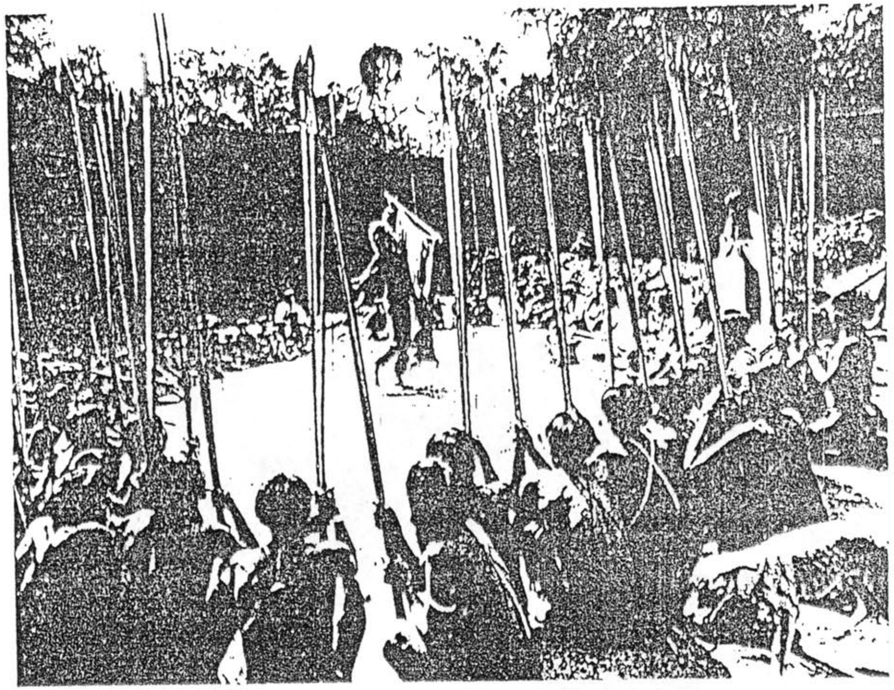
52. "Troca" num hospital psiquiátrico, Valença, Espanha (Silvia Ricciardelli).

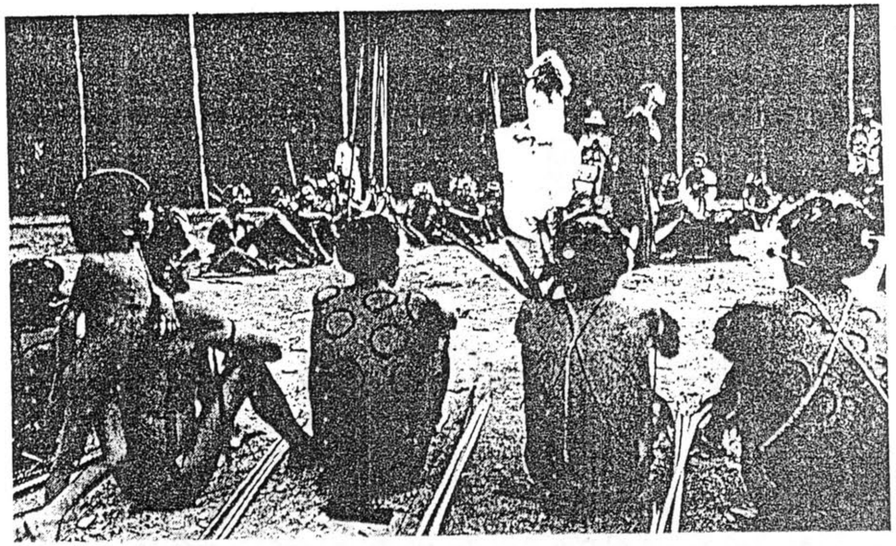
Troca com os Yanomami, Amazônia venezuelana

Em maio de 1976, o Odin Teatret aceitou a proposta de cooperativa cinematográfica Kurare, de Caracas, para fazer uma troca com uma tribo Yanomami, um encontro entre as origens (rituais e danças) e seu desenvolvimento (o teatro). No centro do "shabono", a casa grande, as danças mostradas pelos Yanomami e as narrações de seu bruxo se alternam com *O Livro das Danças* e *Come! And The Day Will Be Ours*, o relato de como os homens brancos exterminaram os bruxos. Esta troca aconteceu no "shabono" de Kahori, no Orenoco, onde o antropólogo Jaques Lizot viveu durante seis anos. Foi ele quem introduziu o Odin Teatret aos Yanomami, mostrando-lhes outra cara do "nape", o estrangeiro branco.

53. Turaewë, o bruxo, representa o mito do jaguar que foi morto pela tartaruga

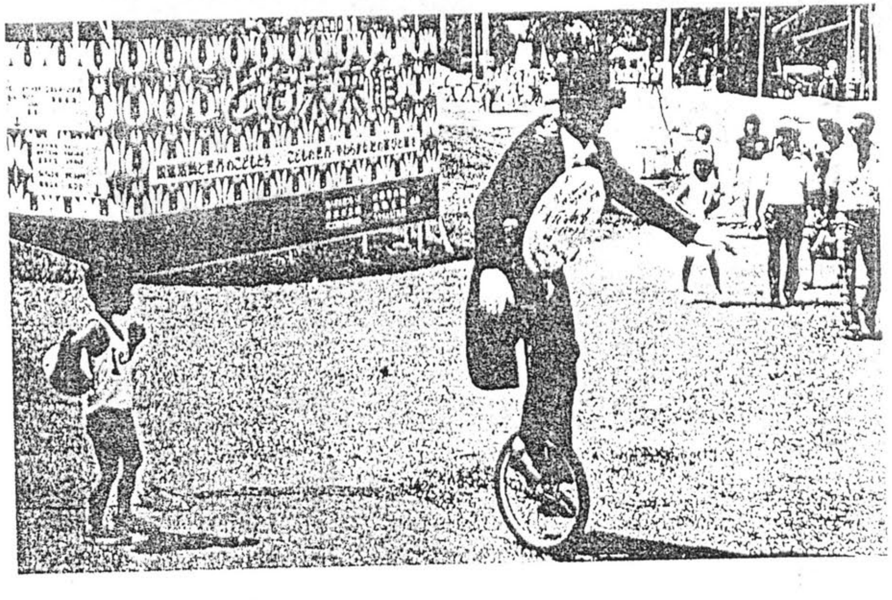

54. Os "nape", os estrangeiros, são saudados.


55. *O Livro das Danças* (Tage Larsen).

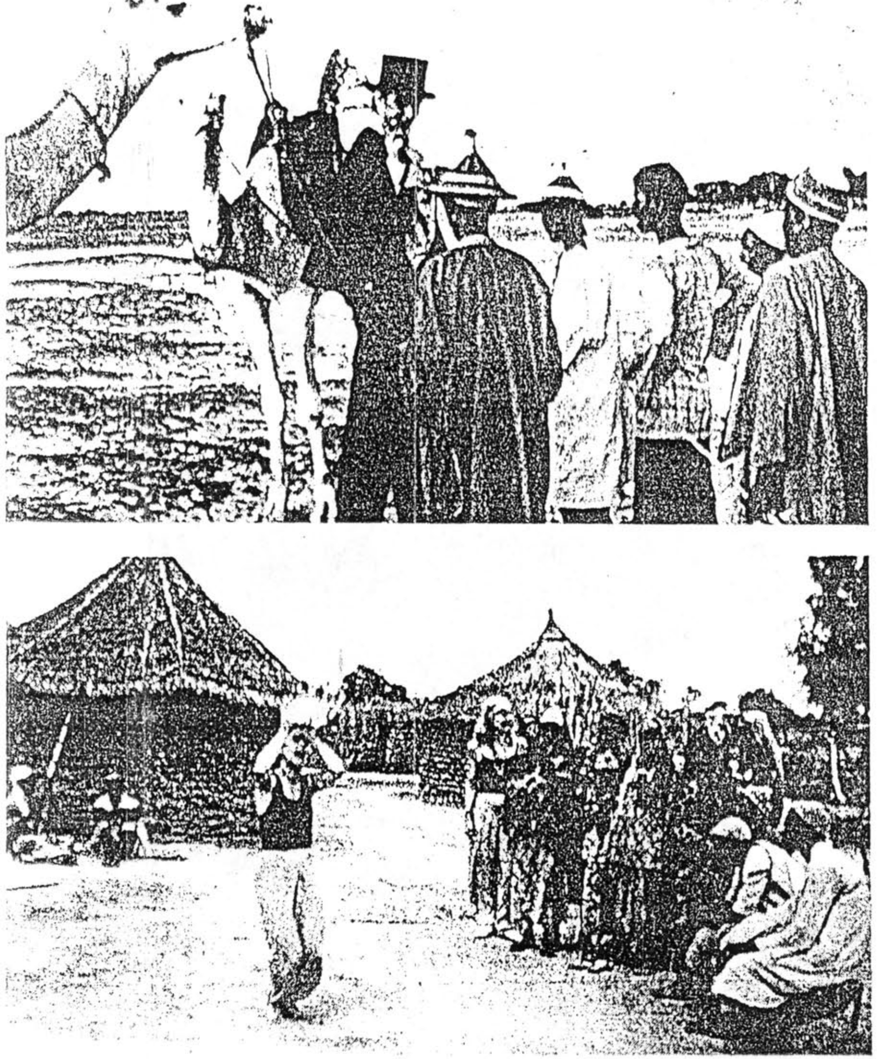

56. Uma cena de *Come! And the Day Will Be Ours* (Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen).

57. "Troca" num vilarejo da Venezuela (Roberta Carreri).

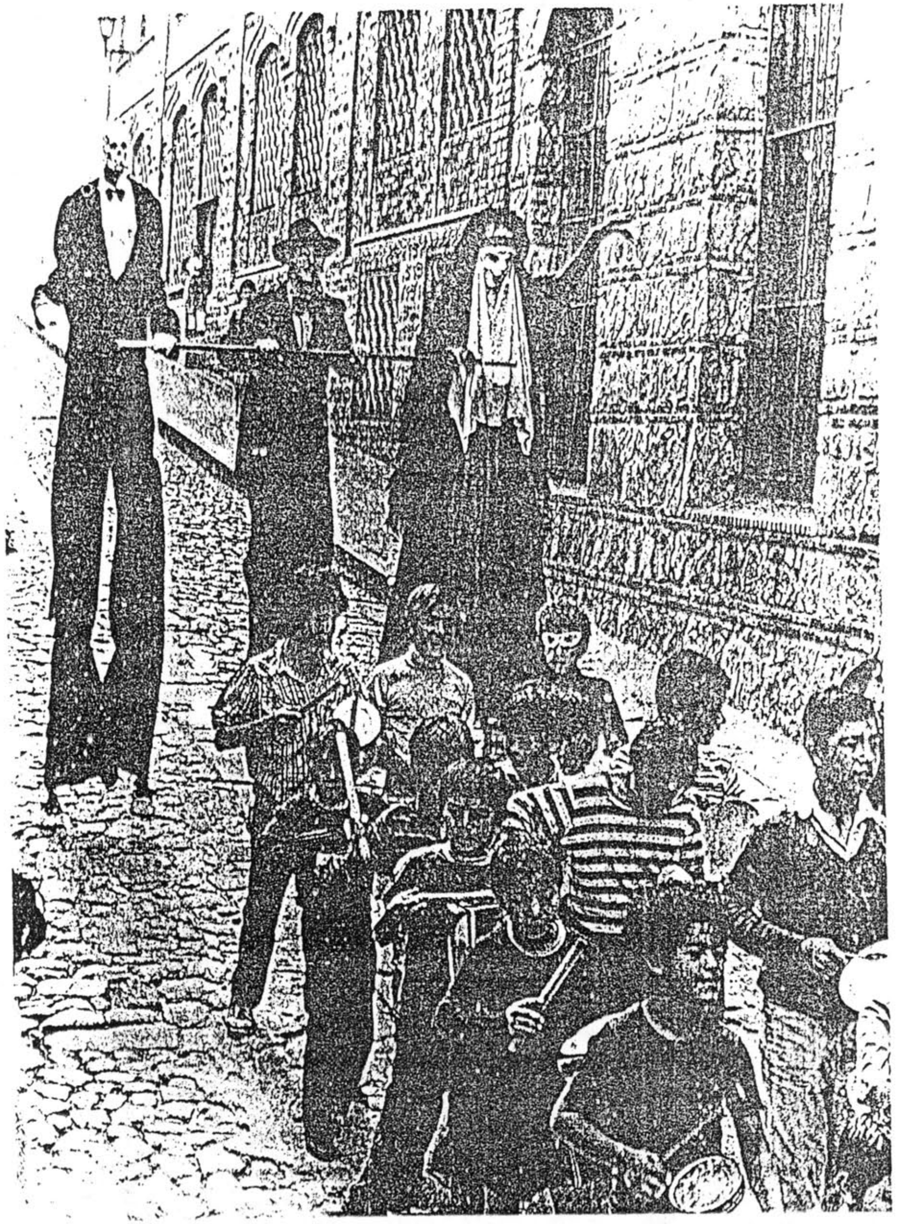
58." Troca" com os Gurakumin (párias), Fukuoka, Japão, 1978 (Francis Pardeilhan).



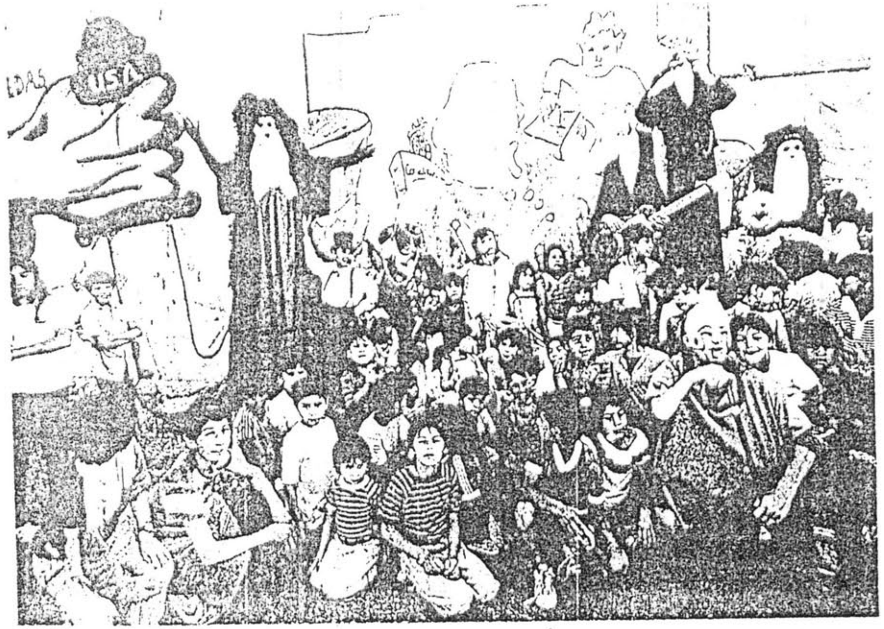
59. Tage Larsen, Japão 1978.



60 e 61. Em 1983, a antropóloga dinamarquesa Mette Bovin, que desde 1964 trabalha em um território na África ocidental, recebeu uma subvenção do Conselho de Pesquisa dinamarquês para um projeto incomum: estudar a crença religiosa dos Fulbe no Burkina e a maneira como se manifestam em suas cerimônias espetaculares, através de uma interação entre eles e Roberta Carreri, atriz do Odin Teatret. Com sua experiência de "troca" na Europa, Japão e América do Sul, Roberta estabeleceu com os Fulbe uma relação que permitiu observações diferentes das realizadas habitualmente por um antropólogo. A experiência, que durou cinco semanas, foi documentada por um filme de 50 minutos.



62. "Troca na Colômbia", 1984. O Odin Teatret junto com um grupo de meninos de rua.



63. "Troca no Chile", 1988. Uma foto-recordação depois da "Troca" realizada num dos bairros pobres de Santiago.

Carta do sul da Itália

Esta "carta aberta" é a resposta de Eugenio Barba a uma série de perguntas feitas pela crítica norte-americana Jennifer Merin. Nesse momento, Eugenio Barba se encontrava em Ollolai, um povoado do centro da Sardenha, onde o Odin Teatret ficou por dois meses; nesta região conhecida por seu vínculo com as próprias tradições e por sua luta contra a integração cultural forçada, e também por sua "arcaica" economia e pela sobrevivência do "bandoleirismo".

Publicada pela primeira vez em *The Drama Review*, nº, 68, New York, 1975.

Ollolai, Sardenha, setembro, 1975.

Querida Jennifer Merin,

Tentarei responder a suas perguntas a respeito de nosso trabalho, do seu desenvolvimento e da importância de nossas experiências no sul da Itália, não parte por parte, mas num relato contínuo.

Em certos casos as respostas estarão implícitas. Há perguntas às quais não faz sentido responder com palavras, mas somente com ações.

– Quem são?
– *Atores.*

Porém, a palavra "ator" era uma resposta apropriada quando a pergunta procedia de uma velha mulher, vestida de negro, que falava somente em dialeto e que vivia num povoado do sul da Itália, ou de um camponês, ou um pastor? Para eles, ator significa "cinema", "televisão". Mas, o que esta palavra verdadeiramente significa quando queremos que não se refira ao espetáculo institucionalizado, à televisão que todos assistem, ao respeitável teatro assistido à distância como algo culto e difícil, amado e estudado por um pequeno número de entusiastas?

Onde somos realmente atores? Em Holstebro ou em todos os lugares onde temos representado nossos espetáculos diante de públicos que sabiam por que vinham ver-nos. Neste Território do Teatro esparramado um pouco em cada lugar, alguns milhares de pessoas em cada cidade. Porém, se abandonarmos este território, o que seremos? No que nos transformamos em um perdido vilarejo da Puglia ou da Sardenha? Em que devemos nos transformar para podermos reconhecer algo nesta palavra "ator", confrontando-nos com gente nova que não poderíamos reconhecer na palavra "espectador"?

Durante anos alguém pode trabalhar em um lugar familiar, atrás de uma porta na qual há uma placa onde se acha escrito "Teatro"; então, tudo que ali se faz adquire um significado, não somente para quem o faz, mas também para os de fora. E não somente o que se faz tem um significado, mas também o que *não se faz*, o que é recusado. O trabalho parece *a priori justificado*. Alguém se distingue pelo que afirma e pelo que nega, mas parece sempre afirmar Teatro e negar Teatro.

Mas o que acontece quando se derruba a porta e sua placa?

Pode acontecer que o que primeiro parecia "fácil", "banal", "velho", "desinteressante", se mostre agora, nas regiões sem teatro, estranhamente essencial.

As escolhas e as críticas que até agora, sob a luz e a proteção do teatro, haviam nos definido com contornos nítidos parecem desaparecer. Se você tenta olhar aqueles que o rodeiam e o observam, descobre que o espelho reflete algo nebuloso: os seus comportamentos e as suas características parecem desvanecer-se.

Então deve-se voltar ao princípio:

– Quem são?

– Atores.

– Mas *quem* são?

Continuava sendo para nós um desafio: se somos atores, se escolhemos a condição de ator, como prová-lo? Ademais, em que se transforma nossa *condição* nestes novos territórios? Seremos saltimbancos que se divertem? Protagonistas? Missionários? Como poderemos justificar o fato de estarmos ali, estrangeiros e diferentes, fazendo o que fazemos?

Uma tarde, depois de quase um mês de permanência em Carpignano Salentino (até este momento tínhamos vivido em um isolamento quase total, concentrados em nosso trabalho), decidimos visitar alguns amigos da universidade de Lecce, que vieram viver no mesmo povoado. Pegamos nossos instrumentos musicais e deixamos nossa casa. Era a primeira vez que aparecíamos no povoado em grupo compacto, e ainda com instrumentos musicais e com as roupas coloridas que usávamos no nosso treinamento. Era também a primeira vez, em muitos anos de trabalho teatral, que nos encontrávamos cara a cara com as pessoas da rua; nós, que antes havíamos estado somente entre nós mesmos, em nossas salas de trabalho ou durante nossos seminários diante de um pequeno número de pessoas atentas e interessadas. Muitas pessoas começaram imediatamente a nos seguir, pedindo que tocássemos.

Chegamos à casa de nossos amigos, mas eles não estavam. Sem querer, estávamos fora, em uma praça pública, rodeados de numerosas pessoas que esperavam que fizéssemos algo. Estávamos entre a cruz e a espada e começamos a tocar: canções populares escandinavas e improvisações vocais, como as que nossos atores fazem em seu treinamento. Durante aproximadamente uma hora cantamos e tocamos. E o que nos surpreendeu, mais ao final, foi não o grande aplauso do público ("em que nos transformamos, nós, os atores do Odin: em um grupo de músicos ocasionais?"), mas o fato de algumas pessoas nos dizerem: "Agora vocês vão escutar as nossas canções". Os que estavam ao nosso redor começaram a cantar: canções de trabalho, canções cujo ritmo especial acompanha a colheita do tabaco e da azeitona e também cantos de amores infelizes e sobre a morte. Desta situação improvisada nasceu nossa idéia de "troca". O que aconteceu em Carpignano lembrava uma situação semelhante nas montanhas da Sardenha, onde, aproximadamente há cinco meses, havíamos apresentado *Min Fars Hus*.

Nestes vilarejos isolados, onde o teatro nunca antes havia chegado, o público de pastores e camponeses tinha reagido com um comportamento desconcertante, mas que logo conseguimos compreender: era o modo com o qual o povo dos pequenos centros urbanos da Itália, quando no cinema, comentava o que via na tela. Como resposta à fita, o povo trocava reações e comentários irônicos ou sérios, enquanto na tela as imagens continuavam desfilando imperturbavelmente. Tais foram também as reações do nosso público; a novidade do teatro se traduzia em comentários, exclamações, grandes explosões de riso e algumas vezes em profundos silêncios.

Mas, apesar do enorme clamor, que no princípio nos deixou perplexos, e que estava tão distante do silêncio e do recolhimento dos públicos habituados às convenções do teatro, ao final havia sempre aplausos e depois um grande desejo de fazer-nos perguntas: acreditavam que "não haviam compreendido", porque, afirmavam, faltava-lhes "cultura" e pediam-nos explicações. Mas, freqüentemente, depois do espetáculo, o povo parecia animado pelo desejo de também eles se apresentarem a nós, de fazer algo equiparável. Então, começavam a cantar e a dançar: formas típicas da cultura popular, a qual não se expressa mediante uma linguagem verbal elaborada, mas, através de uma presença física total, revela a história e a visão de um grupo de homens.

O que havia acontecido na Sardenha depois de *Min Fars Hus* aconteceu novamente em Carpignano com nossos cantos e os cantos recebidos em resposta.

Quando o rumor sobre a presença de um grupo teatral estrangeiro se propagou às outras localidades vizinhas a Carpignano, gente jovem vinha pedir-nos que fôssemos a seu povoado. Respondíamos francamente que nós não éramos filantropos, que ninguém gostava de trabalhar por nada, que queríamos uma compensação, porém não em dinheiro. Queríamos que se apresentassem a nós da mesma forma que nós nos apresentávamos a eles: com cantos e danças próprias. Muitas vezes, jovens respondiam que não sabiam cantar, que não conheciam os cantos do lugar. Às vezes afirmavam que em seu povoado não existiam tais tradições.

Então, pedíamos a eles que procurassem os mais velhos, que fossem às tabernas onde se reuniam e aprendessem seus cantos ou que convidassem esses velhos para que viessem cantar na praça.

Quando no verão se chega a um povoado do sul da Itália, quando todo mundo está à tarde sentado à porta da casa, o povoado parece estar dividido em dois: de um lado os velhos e do outro os jovens. Cada grupo se comporta de maneira diferente e se reúne em lugares diferentes.

Demo-nos conta de que a divisão não é somente profunda, mas que os dois grupos também a sentem como uma ferida. Os velhos sentem um vazio por dentro. Vivem em um lugar que *foi*, mas na realidade não *é* mais. Os jovens vivem ali como estrangeiros, às vezes intolerantes, outras vezes inutilmente nostálgicos sobre um modo de vida passado, que sentem como possível antídoto para os "valores" que afluem aqui das grandes cidades, mas que lhes parece irrecuperáveis. Deste modo, uma porção de experiências diferentes, quase dois mundos, vive a poucos metros um do outro, mas paralelos, sem encontrar-se, sem confrontar-se. Pais e filhos se chocam no espaço reduzido de uma casa, nas sufocantes formas da incompreensão familiar.

Nos lugares para onde fomos convidados, após nossas canções, mulheres e homens velhos que imaginávamos fechados em um isolamento distante e impenetrável se aproximavam, cantavam e dançavam.

Mas, se a população dos povoados do sul da Itália se apresentava a nós através de suas danças, como haveríamos de apresentar-nos a eles se tivéssemos que dançar?

Em nosso grupo há dinamarqueses, suecos, noruegueses, italianos. Nenhum de nós conhece danças populares, nem sente necessidade de aprendê-las.

Vendo os camponeses da comarca dançarem e cantarem conosco, percebi claramente a razão do meu mal-estar, quando escutava cantores ou grupos folclóricos; era como se eles houvessem arrancado canções e danças do seu contexto orgânico, de uma cultura que, em suas manifestações, agrega, porque todos conhecem estas canções, mas apenas um as entoa e os demais se unem a ele: é realmente a comunidade reforçando seus vínculos através das manifestações de sua cultura. Mas as mesmas canções e as mesmas danças, transplantadas por um grupo folclórico para um palco, se transformam em algo estético, profissional; diante do mesmo público, e, apesar de as canções procederem dele, este agora escuta passivo e distante.

Vendo dançarem os camponeses, dava-me conta de que meus companheiros e eu pertencíamos a uma cultura sem vínculos comuns, mas onde cada um buscava individualmente encontrá-los de novo. Tentar apresentar danças populares, equivalia a fazer-nos passar por algo que sentíamos não ter sentido, porque a dança é um momento não racionalizado, não calculado, onde nossa herança biológica e social se apossa de nós e nos eleva da terra, soltando todas as nossas energias.

Em quais circunstâncias os atores do Odin foram possuídos, elevados da terra, eclodindo todas as suas energias, conduzidos por uma necessidade outra que a de somente se divertirem, uma necessidade essencial de estarem presentes e chegarem aos demais? Durante o nosso trabalho. A pergunta que durante muito tempo havia ficado em suspenso ("Quem são?", "Atores" – mas como demonstrar se não tínhamos nenhum espetáculo?) encontrou então uma resposta: mostraríamos que éramos atores através de nosso trabalho de treinamento, quando o ator é conduzido por um fluxo de energias, quando seu peso e sua massa se multiplicam e se transformam em uma força que irradia ao seu redor.

Deste modo nasceram nossas "danças", nas quais cada ator, partindo de impulsos e necessidades do seu trabalho individual, parece destruir a força da gravidade e quase dançar. Mas nosso ator não tomou como ponto de partida o desejo ou a vontade de dançar, este era o resultado que vinha por si só, considerado pelos outros como dança.

Agora nos apresentávamos com "danças", com números de palhaços, com "paradas", improvisando nosso caminho através das ruas dos povoados.

O que ora mostrávamos era muito diverso de nossas apresentações anteriores, que usavam o resultado de um processo muito longo, no qual um grupo de jovens tentava revelar uma verdade que era a sua, tentava romper a capa de argila dentro da qual o corpo vivo se move e, na realidade, se esconde.

Tentava fazê-la explodir e deixar a carne, o sangue sair à luz.

Nesse momento, nas ruas destes povoados, tínhamos uma nova pele. Se algum deles, que nos conhecera através de espetáculos anteriores, pudesse ver-nos aqui, teria tido dificuldades em reconhecer-nos.

Podemos ler a crônica de atores de três ou quatro séculos atrás, as descrições de seus espetáculos diante de públicos aristocráticos ou em lugares onde o público era chamado "o povo". Podemos ler a descrição de suas danças, suas acrobacias, suas entradas ruidosas e cheias de colorido nos povoados aonde iam, para coletar as últimas moedas disponíveis.

Estas descrições são vivas e detalhadas. Conseguem que quase possamos ver como a atriz fazia para ser modesta e provocante ao mesmo tempo, como fazia este ator para se mostrar sedutor, e como este outro emocionava instantaneamente o público ou o fazia rir.

Mas estes atores parecem desprovidos de substância. São figuras de duas dimensões nas quais pintaram só a face anterior. O que há por detrás?

Ao cronista interessa apenas descrever como o teatro surgiu, e não quem o fez. Naquele tempo, aos atores não se permitia considerarem-se artistas, e não chamavam de "cultura" o que reproduziam. Por que faziam esta coisa inútil, o teatro? Sabemos a resposta: Para ganhar dinheiro, para sobreviver.

Mas quem eram, para terem decidido sobreviver desta maneira? Servidores que queriam tornar-se seus próprios amos ou servirem somente sobre as tábuas do cenário? Jovens que gostavam de aventura? Homens que viviam com a ilusão de prolongar sua juventude, evitando as normas e as regras que governam a vida daqueles que fazem um trabalho útil e reconhecido? Gente que queria fugir do medo ou da vergonha? Ou outros que, simplesmente, haviam nascido no itinerante país do teatro? Homens maduros ou velhos, agora inaptos a viverem fora desta longa monotonia cheia de movimento que os outros chamam aventura?

O ator de três ou quatro séculos atrás é uma figura longínqua sobre a qual podemos dar todas as respostas que queiramos. Porém, se sua imagem é longínqua, paradoxalmente é como se sua ambigüidade o aproximasse de nós.

Quem são? Atores. Mas, *quem* são?

Escrevi há quase dez anos um artigo chamado "Teatro e Revolução". Afirmava que somente por uma contínua renovação da nossa conscientização e da nossa atitude pessoal em direção ao que acontece ao nosso redor, podemos criar uma nova atitude em relação ao nosso ofício. Dizia que é o processo que nos transforma, que através do nosso trabalho cotidiano é preciso testar todo dia a necessidade desta nossa escolha, chocando-se com exigências tão inumanas que poucas pessoas resistem: os que estão animados por uma necessidade irredutível, as "bestas de trabalho" que anulam a inércia que fica satisfeita com resultados superficiais.

O artigo concluía assim: "Já não se trata de ser missionários ou artistas originais, trata-se de ser realistas. Nosso ofício é a possibilidade de nos mudar e assim mudar a sociedade. Não se deve perguntar o que significa o teatro para o povo. É uma pergunta demagógica e estéril. Deveríamos perguntar: o que significa o teatro para mim? A resposta convertida em ação, sem compromissos nem cautelas, será a revolução no teatro".

Citei meu próprio texto porque depois surgiu outra pergunta. Esta se colocou concretamente na vida do grupo: a revolução no teatro. E depois?

O Odin Teatret se apresentou com freqüência na Itália. Apresentamos sessenta vezes *Min Fars Hus* durante seminários com jovens estudantes ou membros de pequenos grupos de teatro. Freqüentemente, surgiam dúvidas e perguntas sobre o sentido que um Teatro-Laboratório, que operava na sociedade dinamarquesa do bem-estar, mas não numa sociedade cheia de contradições como a italiana.

Mas o que conta? A vontade de se fazer teatro de uma maneira preconcebida ou a atitude que se tem frente ao que nos rodeia, o modo com que tentamos transformar nossos "sim" ou nossos "não" em ação quando nos confrontamos com o que ouvimos e vemos?

Meus companheiros e eu decidimos, então, viver alguns meses na Itália, durante um período em que já não tínhamos nosso espetáculo anterior (*Min Fars Hus*) e ainda não havíamos criado um novo. Um período em que, portanto, somente éramos um grupo de pessoas, não um grupo de teatro em turnê com um espetáculo. E queríamos ir a algum lugar onde o teatro jamais havia existido e não tinha nenhum sentido.

O povoado onde fomos viver, Carpignano, foi escolhido; em uma das regiões do sul da Itália onde, em cada família, há um pai, um filho, um irmão emigrado para a Suíça ou a Alemanha. Um povoado pequeno e isolado.

Meus companheiros e eu sempre nos sentimos constrangidos vendo alguém tentar se familiarizar com outros diferentes dele: quando um adulto se infantiliza com as crianças ou quando um estudante quer ser parecido aos operários, ou aos camponeses.

Sentíamo-nos diferentes e nos faltava vocação de missionários para fazer aceitar aos outros nossa verdade. Porém, somente poderíamos definir nossa verdade confrontando-a com a verdade dos outros. Este encontro com o diferente nos obrigou a revelar, através de uma série de reações das quais não tínhamos consciência, a distância entre nossas intenções e o que somos capazes de realizar.

Ao chegarmos neste pequeno povoado do sul da Itália, não nos misturamos imediatamente com sua gente. Durante três semanas, vivemos isolados no centro do povoado, apoiando-nos sobre nosso ponto mais seguro: nosso trabalho. Levantávamo-nos às cinco da manhã, à mesma hora em que os camponeses iam trabalhar no campo. Fazíamos nosso treinamento em lugares afastados do povoado, em campos desertos, mas de onde, por estarmos a céu aberto, podíamos ser vistos. De vez em quando, víamos os rostos bronzeados e impassíveis de homens e mulheres, que observavam nosso trabalho, nosso treinamento físico e vocal. Apesar de todas as perguntas que provocava nosso desconcertante comportamento, as pessoas encontravam nele uma lógica, uma necessidade e uma disciplina cujo sentido lhes escapava, mas que era consistente na sua realidade de trabalho.

Nestes lugares isolados, desarticulados pela emigração, afetados pela televisão, seduzidos pelo esplendor das grandes cidades e seus supostos prazeres, ainda existem normas e tabus profundos que regulam a vida de sua gente. É insensato crer que o teatro, que um grupo teatral, possa romper estes tabus e pôr em marcha um processo de liberação. Se um grupo teatral tenta fazer isto, viola o organismo da comunidade, que reage imediatamente recusando-o.

O grupo teatral que chega não deve ser como aqueles etnólogos que, estudando a população, tentam camuflar-se fazendo crer que estão em processo de integração.

Não é o povoado que deve ser objeto de estudo e sim, o grupo de teatro. Ele chega, se insere geograficamente, continua seguindo suas regras de vida, sua disciplina, a realização do que é importante para cada membro do grupo. No entanto, evita comportar-se em público, de forma que possa ofender e pisotear as regras que são vitais para o povo.

Desta forma, é o grupo de teatro que se converte em objeto de estudo para a população. Já não é o teatro que quer conquistar o povo, e sim o povo que quer seduzir o grupo; e, ao tentar isto, descobre a necessidade de ter teatro, algo que antes ignoravam e que, se trazido do exterior em forma de presente, seria sentido como algo estrangeiro, pertencente a outro planeta. É na diversidade que os homens se encontram e se definem reciprocamente, mas em uma diversidade que – para o grupo teatral – implica uma vida escolhida conscientemente, enquanto que para as pessoas do sul da Itália se trata de uma dura condição existencial. Esta diversidade fascina. Queremos descobri-la, compará-la com nossa experiência, com aquilo que conhecemos, que nos dá segurança. Mas para isso devemos encará-la, devemos nos mostrar, nos expor.

Nossa permanência no sul da Itália queria ser a prova de que não é o espetáculo – um resultado limitado no tempo – que conta, é o grupo, com seu comportamento, com sua visão, que se realiza em um trabalho que dura o dia inteiro.

Durante os cinco meses de nossa permanência em Carpignano, a "troca" animou toda a região. Se trazíamos nossos cantos, nossas danças, nossas cenas grotescas, nossas "paradas" a um povoado, os habitantes nos davam em troca algo equivalente: ou um grupo deles vinha até nós em Carpignano, ou ia a outro lugar onde outro grupo deveria retribuir, ou dirigia-se a outro povoado. Os três últimos meses constituíram uma vigorosa "troca" entre os camponeses, trabalhadores e estudantes, que iam apresentar-se reciprocamente nas praças dos povoados com sua própria cultura.

Não havia teatro profissional. No entanto, a situação teatral existia: um momento que permitia o reunir-se, o acontecimento de situações que incluíam gente desconhecida, que provocavam um impacto e atraíam outras pessoas.

Um pequeno grupo de atores estrangeiros, aparentemente pouco instruído nas questões sociais e políticas do lugar, esquecendo os programas de teatro, havia trazido à superfície o mineral bruto escondido na mina.

Mas pode-se ir mais longe? Pode-se transformar a "troca" de um fenômeno cultural em algo que deixe uma marca na situação política e social do lugar?

Depois de numerosas experiências, a "troca" me fazia pensar no corpo de um polvo sem tentáculos – uma pequena bolsa flutuante que emite material corante, que muda a cor da água, mas que depois desaparece aparentemente sem rastro.

Como fazer nascer tentáculos nesta pequena bolsa, capazes de agarrar-se à rocha e rompê-la?

Foi assim que no ano seguinte, em 1975, de volta a Carpignano, e mais tarde nas montanhas da Sardenha, tentamos fazer crescer tentáculos que se agarrassem e ficassem presos, mesmo após nossa partida. Não apenas pedíamos para "trocar", também perguntávamos ao grupo que tinha nos convidado qual era para eles o problema que mais desejariam resolver em seu povoado. As respostas eram numerosas e variadas.

Então, como condição para nossa presença, insistíamos em que não se mobilizassem apenas para achar os músicos ou as pessoas que cantassem.

Em Monteiasi, perto de Taranto, um grupo de jovens havia alugado um quarto com seu dinheiro e levado alguns livros pessoais, com a intenção de criar uma biblioteca pública, que faltava no povoado.

Quando fomos a Monteiasi, além da "troca", pedimos às pessoas que queriam assistir ao espetáculo que trouxessem um livro.

Era paradoxal: por que não pagar com dinheiro em lugar de trazer um livro?

O que eram estas páginas escritas, estranhas aos camponeses, mas que agora lhes permitiam ter acesso à festa?

Era nossa maneira de apoiar a quem queria fazer tomar consciência os próprios conterrâneos sobre a utilidade de uma coisa aparentemente supérflua.

No final, os livros eram levados à biblioteca. O pequeno quarto sombrio se transformou em algo muito claro na memória de muitos dos que participaram da "troca".

Mas, fazendo isto, em que direção íamos?

E *nós* – que não somos missionários – o que havíamos, na realidade, recebido em troca?

Como agir concretamente, com o teatro, em algo que fica fora do teatro?

Como abrir uma brecha – com fatos, não com palavras – na parede que, ainda que nos separando dos demais, nos permite viver livres?

Para fazer isto, é necessário voltar a ofícios humildes; as coisas sobre as quais se pode fazer impacto são sempre muito mais modestas do que as coisas das quais se pode falar.

Mesmo se, tentando sempre ir mais além, corremos o risco de perder nosso caminho.

Penso no teatro como um corpo que perde continuamente sangue. Cada vez que desce à rua e se choca com a realidade, recebe golpes, perde sangue por feridas que não se curam.

O corpo do teatro não pode viver de seu próprio sangue. Sua hemofilia exige sangue procedente de outros corpos. Tem sempre necessidade de sangue novo, não pode sobreviver por si mesmo. Há um teatro hemofílico que nega sua condição: de uma beleza diáfana, dentro de sua torre de cristal, rodeado de magistérios e de exegetas que o proclamam eterno e levam a cabo operações de reanimação, mediante diagnósticos e teorias. Mas existe um teatro consciente de suas hemorragias, que se separa do círculo protetor dos doutores e parece se perder em uma realidade que o ignora e degrada, que não precisa dele e que o choca com a realidade, sangrando-o.

É necessário sobreviver. Transfusões irrigam o cérebro com um sangue que não provém do corpo do teatro, e sim de outros corpos, até aqui ignorados, mantidos a distância, recusados como traidores e perigosos.

Quem quer tratar sua hemofilia atirando-se contra cada obstáculo parece tocado por uma nova forma de percepção, de uso de seus próprios sentidos, de reflexão. Vive uma nova vida que, às vezes, não pode explicar. E os doutores e os *magisteri* sacodem a cabeça ao observá-lo, aborrecidos por este doente que, em lugar de seguir as prescrições, se cura sozinho, obtendo resultado como qualquer curandeiro de província, que deve ser repelido em nome da ciência e do bom senso.

Você perde sangue: e enquanto se nega a permanecer imóvel em um leito, debaixo de um baldaquino, sobre um estrado, foi mais além, atravessou a fronteira que conduz a uma terra de ninguém – atrás de você se estende o território do teatro, à sua frente outra fronteira, que você ignora para onde o levará. Você avança com prudência, mas obstinadamente. Às vezes seus passos o reaproximam da fronteira do teatro e os doutores e os *magisteri* sorriem, aliviados. Às vezes você parece quase desaparecer no horizonte e seu destino chega a ser incompreensível.

Quem você é? Um solitário que desaparece no deserto, ou alguém que, avançando, até perdendo-se, chega a traçar um caminho?

Nestes lugares desconhecidos, diante desta gente desconhecida, os atores perderão a marca de uma necessidade que pareciam possuir? Esquecerão o compromisso intransigente com sua própria arte, que parecia orientá-los e que lhes permitia apresentar-se aos demais do topo de seu trabalho, de sua própria experiência?

Em nosso último espetáculo, era como se sete jovens houvessem abandonado sua pele de ator. Como caranguejos que perderam a proteção de sua carapaça, que conseguem sobreviver ao medo de descobrirem-se um pedaço de carne branca e rosa à mercê da dor que poderia ser-lhes infligida com o mais leve atrito, enquanto sua nudez não-natural força nossos olhares e nos dá vontade de pisoteá-los e de proteger também nossas mãos. São sacudidos por suas paixões, pela lembrança de uma segurança agora perdida e pela saudade de outra. Sobre seus corpos, os tremores mais ligeiros, as tensões mais tênues podem distinguir-se. O vulcão interior, buscando libertar-se de seu fogo, os faz palpitar, parece querer queimar sua frágil carne. No entanto, apesar do embaraço, quase do horror que despertam, nós os sentimos extremamente próximos: paradoxalmente estrangeiros, nesta paisagem desconhecida, em grupo e profundamente solitários, avançam como se quisessem chegar a tornar-se homens.

Querida Jennifer Merin, se viesse agora, aqui nas montanhas da Sardenha, veria os atores do Odin percorrerem as ruas e praças como figuras desenhadas por um pintor extravagante.

São atores em turnê apenas pelo pão cotidiano e pelos aplausos do público, ou são "*Alvaros*"?

Os *Alvaros* são homens que, no hinduísmo, acreditam que a divindade não existe, que a esperança não existe, que tudo é ilusão. Em busca de uma verdade que esteja além de tudo isto, executam atos desaprovados pela sociedade, que escandalizam e, conseqüentemente, os isolam. Porém, são os *loucos de Deus*, em busca de uma unidade em um território que é respeitado: a religião.

No interior do território do teatro, seus habitantes se transformam em saltimbancos, em funâmbulos, em seres ridículos e as pessoas riem e aplaudem. Porém, às vezes, seu riso se gela, quando o saltimbanco abandona sua exibição de virtuosidades e, quase descaradamente, nega a existência de toda divindade, renega sua profissão; parece perder o controle como se estivesse dominado por uma vontade que procura e não quer ser sufocada pelos aplausos do círculo dos espectadores.

Agora – danças e paradas –, as máscaras são como crostas sobre as faces de nossos atores. Em breve, em seu novo espetáculo, farão fundir mais uma vez esta matéria da qual são recobertos.

O cavalo louco será deixado em liberdade para voar e cair, perseguindo suas visões.

Raízes e folhas

Depois de dez meses nas "regiões sem teatro", o novo espetáculo do Odin Teatret no qual "o louco cavalo era deixado em liberdade para voar e cair" foi *Come! And The Day Will Be Ours*. Seu tema era o confronto entre duas culturas.

Publicado pela primeira vez no programa de *Come! And The Day Will Be Ours*, primavera de 1976.

Come! And The Day Will Be Ours é o nosso quinto espetáculo. Iniciou-se na primavera de 1974, em Holstebro, Dinamarca, e Carpignano, no sul da Itália. Seu processo de criação foi interrompido muitas vezes. Em duas ocasiões tivemos de começar tudo de novo.

Nele participam seis atores: Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal, que são membros do Odin desde o ano de sua fundação, em 1964; Iben Nagel Rasmussen veio imediatamente depois, quando nos transferimos da Noruega à Dinamarca; Tage Larsen participou ao longo de toda a experiência de nosso espetáculo precedente, *Min Fars Hus*; Roberta Carreri entrou no Odin quando nos mudamos a Carpignano para ali trabalhar, em maio de 1974; de volta a Holstebro, seis meses depois, o grupo dos atuais atores se completou com a chegada de Tom Fjordefalk.

Como já havia acontecido com *Min Fars Hus*, também neste espetáculo não era possível dar aos atores nomes de personagens: limitamo-nos a indicá-los com um objeto, um instrumento ou uma cor diferente. Respectivamente: *de branco, com o livro, com o tambor, com o violino, com o banjo, com o violão*.

No interior do cerco formado pelos espectadores, seis pessoas – três homens e três mulheres; três "civilizados" e três "não-civilizados" dão o espetáculo – se encontram, se procuram e se recusam, se batem, se apoderam do que pertence ao outro.

O que, no fundo, se desenrola é uma viagem e o relato de uma viagem.

É o relato de uma viagem, porque as imagens filtram, de forma teatral, algo que nós vimos, fizemos e soubemos: como se destrói e se enterra uma cultura; como inquieta aquele que é diferente, é desautorizado, transformado em objeto de diversão, destruído; como a traição está ligada à derrota, e à ânsia e à violência da vitória.

É uma viagem porque tudo isto não é exposto, descrito ou explicado. As experiências que lançaram raízes em nós crescem como testemunho frio e às vezes distante.

Então, o espetáculo se torna para nós fronteira entre *representação* e *testemunho*.

Porém, do mesmo modo que a fronteira dos pioneiros, não se trata de uma linha de demarcação bem-definida, um confim no qual você pode decidir parar, ou decidir cruzar.

A fronteira é fluida como a crista, sempre diferente, de uma onda que avança.

O espetáculo é uma rede minuciosamente amarrada que deve ser rompida, a fim de que se libertem, em um futuro imprevisto, fragmentos do nosso passado, de nossas experiências.

Cada noite, os atores combatem contra esta rede. Cada noite tentam fundir, anular a rígida estrutura de ferro contra a qual se revelam, e que faz deles atores, e dos que os rodeiam, espectadores.

É a resistência que a representação opõe ao testemunho e que este opõe àquela que faz do espetáculo um organismo que se transforma, fazendo do gesto rigidamente fixado pelo ator um gesto que cada noite parece reencontrar a força de uma ação improvisada.

É através da convergência destas duas forças opostas que nossas experiências pessoais podem chegar aos outros, transformarem-se em algo social: através do teatro, da sua ficção, da sua artificialidade.

Por isso não queremos nos abandonar ao teatro, ao jogo de sua ficção e ao prazer de sua artificialidade.

Eu chegaria à essência de nosso processo de trabalho, se falasse do espetáculo como de um objeto que construímos, de uma vez por todas, e do qual conhecemos todos os segredos, todas as direções. Nem os atores, nem o diretor podem dizer *o que* é o espetáculo. A palavra passa aos espectadores.

A pergunta à qual podemos responder é outra: de onde vem este espetáculo?

Tentarei responder com uma série de anotações que têm mais relação com nossa história do que com as nossas intenções, uma série de fragmentos pró-memória.

I

Verão de 1976. Agora que o trabalho para o espetáculo se concluiu, as imagens e histórias que durante meses nos guiaram caem como velas abandonadas pelo vento. Imagens e histórias *das quais partimos*: o espetáculo, o ponto de chegada, parece não contê-las mais.

As folhas caídas dos ramos se confundem com suas raízes; também elas se transformam em terra, da qual começa a crescer outra planta que, apenas em parte, parece se reconhecer, ante a qual nos interrogamos.

Da história do passado nos chegavam fatos com os quais éramos levados a nos confrontar: o que aconteceu entre os europeus e os povos da América. Diferentes fios se entrelaçaram durante nosso trabalho e fizeram aparecer imagens que podiam nos deixar perplexos e que às vezes nos inquietavam.

Os fios eram experiências de viagens de alguns de nós à América Latina e ao Extremo Oriente, os dez meses passados por nosso grupo no sul da Itália, nossas experiências pessoais de trabalho em grupo. Para alguns de nós, um trabalho que nos conduziu, um ao lado do outro, em doze anos, para fora da juventude e no limiar da maturidade. Para outros, os recém-chegados, um trabalho que os colocou no centro de um grupo de "veteranos", com a dificuldade de integrarem-se, com o contínuo risco de sentirem-se marginalizados, até mesmo empobrecidos pela riqueza de experiência dos outros.

Além disso, nossa consciência como grupo que faz teatro, que estabelece relações, que encontra homens com os quais tem algo a intercambiar, e que, ainda assim, experimenta continuamente o isolamento, a segregação que a sociedade, escrava das normas, impõe aos que querem seguir caminhos pessoais; a experiência de um grupo que viveu a tolerante indiferença de quem, com negligência, o julga socialmente inútil, fechando-o em um lugar à parte.

No entanto, existem necessidades nossas, individuais, profundas, que poderíamos definir a-sociais.

Para que mentir a nós mesmos? Por que, em lugar de levarmos em consideração as motivações reais, pessoais, em vez de manifestá-las levando-as ao máximo de sua incandescência, deveríamos escondê-las atrás da fachada de tranqüilizadoras justificações "políticas", "sociais"?

Se verdadeiramente existe uma profunda necessidade, esta deixa uma marca ao seu redor, contagia, se transforma em uma ação social. Existem pessoas em nossa sociedade que sentem a necessidade de criar imediatamente as células de um novo corpo social. Estas diferentes células surgem, lutam por sobreviver, desaparecem anonimamente. O grupo teatral pode ser uma destas células. Então nos unimos e o teatro se transforma na máscara atrás da qual se esconde o rosto nu dos nossos sonhos e visões. Ainda o chamamos de teatro. É julgado como teatro. Para que chamá-lo de outro modo? Uma palavra vale pela outra.

Aos nossos livros de infância e aos nossos livros de adulto, aos estereótipos de nosso tempo se unem outros grupos de imagens, pontos de referência, semelhanças ingênuas, carregadas de mil significados.

Aqueles selvagens seminus, que com gritos inumanos assassinavam os desarmados e os indefesos, me davam medo nos livros que lia quando criança e nos filmes a que assistia. Trinta anos tiveram de passar para que aquela criança se desse conta do que, para muitos jovens de hoje, é, pelo contrário, algo sabido: que as cobertas que se davam aos selvagens estavam infectadas pelo cólera; que suas mulheres eram seqüestradas e levadas aos prostíbulos; que as poucas batalhas que os selvagens ganharam, a história transcreveu-as com o nome de "massacres".

Em cada uma das páginas de cronistas, biógrafos, historiadores estão registrados datas, lugares, heróis, pessoas dos contos de aventura.

1867: em 27 de novembro, protegido pela escuridão e pela neve, George Armstrong Custer surpreende durante o sono um acampamento cheyenne ao lado do rio Washita, e o destrói, enquanto a banda militar toca incitando os soldados.

1876: em 25 de junho, em pleno dia, George Armstrong Custer e seus soldados são aniquilados pelos Sioux, Cheyenne e Arapahos.

Crazy Horse, um homem taciturno de estrutura mediana, experimentou que existem duas realidades: uma que é dividida com os seus semelhantes, e outra, que é só sua, pessoal, onde os cavalos podem dançar enlouquecidos. Aos 35 anos foi morto pelas costas com uma baioneta. Não queria render-se, e Little Big Man, um índio, seu lugar-tenente, um jovem chefe que sempre havia recusado pactuar com os brancos, estava ao seu lado, porém com o uniforme dos brancos, para prender-lhe as mãos e impedir que se defendesse.

Em uma terra de homens ativos e conscientes, de pioneiros que querem construir uma nova sociedade, cheia de sentido, que sentido poderiam ter os índios?

II

Reagimos emocionalmente àquilo que acontece no mundo ao nosso redor e penduramos etiquetas às nossas reações. Às vezes, estas reações nos levam à ação. Outras vezes permanecem em nós e se afogam nas palavras. Dobramo-nos como árvores ao vento, mas devemos ter raízes para não sermos abatidos.

No início, queríamos que o ator fizesse milagres, fosse consciente de seu próprio corpo, do próprio instrumento. Um falso modo de pensar, porque quanto mais conscientes somos de nosso próprio corpo, mais bloqueados estamos. A liberdade consiste em esquecer a própria pessoa, em ir além de nós mesmos, para alcançar o outro, com segurança, sem ter medo.

Para nós, do Odin, o teatro é esta presença recíproca, é a relação que estabelecemos entre nós. Não teorias, não métodos. Uma relação interna e uma relação em direção aos outros, que muda segundo as realidades, as condições, e as pessoas que encontramos.

Tudo isto é extremamente subjetivo, dizem alguns, o teatro perde assim toda a sua objetividade. Converte-se em um grupo de pessoas que se reúnem: para quê? Para realizar um programa em comum?

Seria bom pensá-lo. No entanto, minha experiência me levou a não acreditar nos grupos teatrais que agem com base em uma doutrina comum de seus membros. Acredito nos grupos constituídos por grandes individualistas impulsionados por uma profunda necessidade pessoal, e que, querendo aplacar esta necessidade pessoal, a superam, indo mais além, encontrando as necessidades dos demais.

Romper o próprio cerco no teatro. E em seguida romper o cerco do teatro.

Muitas vezes, nestes últimos anos, falei do teatro como de uma Reserva. E nem todas as reservas são reservas de índios.

Nos arredores de Holstebro, existem dois grandes edifícios modernos, quadrados e com amplas janelas, rodeados pelo verde de um jardim com uma cerca bem-cuidada. São duas casas de repouso onde vão viver os anciãos, os que já não são úteis e não podem mais criar com suas mãos e sua cabeça. Resíduos humanos. Uma minúscula e feliz reserva parecida com muitas outras, legalizadas onde quer que vivamos, e que nós mesmos, eu mesmo, contribuímos de forma tácita para mantê-las. Os lugares nos quais mantemos retardados mentais, os deficientes, os incapacitados, os neuróticos, os psicóticos, os a-sociais. Os inúteis e os inutilmente perigosos.

Como romper o cerco do teatro? Sem perder nossa identidade dado que somos um grupo teatral? Sem nos deixarmos aprisionar por nossa identidade?

Em um vilarejo da Guatemala – um destes lugares freqüentemente descritos como "separados do resto do mundo" – entrei em uma minúscula igreja. Estava ali reunida a comunidade inteira, homens, mulheres e crianças. O padre pregava: "Todos somos iguais perante Deus, nosso pai. O rico não vale mais. Quem sabe muito não vale mais. Não é necessário aprender a ler para ser melhor. Cristo era contra os fariseus, os que sabiam ler. Também Cristo era um ignorante como vocês". E os minúsculos índios quiché respondiam cantando o credo.

Come! And The Day Will Be Ours não é um grito de indignação contra a conhecida política de engano feita pelos brancos para com os índios. Não é raiva moral contra a atitude que muitos brancos encarnavam: "o único índio bom é o índio morto". Seria hipócrita. Por que usar nossa indignação contra algo que já não se pode mais combater, que já é história?

Talvez seja uma reflexão, até mesmo uma reflexão contraditória, sobre o modo como um homem destrói outro homem em nome de valores que acredita universais, sobre o encontro com o diferente: forças ocultas, não obstante serem bem conhecidas, o determinam. A história nos revela a engenhosa violência oculta por detrás de palavras como Altruísmo, Progresso e Verdade.

No sul da Itália, em contato com as populações de Salento e da Sardenha, podíamos sentir, em seu sobreviver cotidiano os restos de uma cultura, de uma tradição, de uma herança que se esmigalhava, lentamente contagiada pelos valores do novo tempo.

Por que pensava em uma Reserva, quando via os velhos sentados imóveis à sombra, as mulheres vestidas de escuro que passavam carregadas e atarefadas, alguns jovens com roupas de cores vivas que passeavam para cima e para baixo, incessantemente, pelas ruas do vilarejo, como animais enjaulados?

Sentia que em um tempo não muito distante, no mesmo lugar, haviam existido raízes viventes, que uniam, nutriam, enchendo os atos cotidianos de sentido. No entanto, também sabia que naquele mesmo tempo a fome era maior, o trabalho mais duro, morriam mais crianças, era maior a desproporção entre os poucos que faziam abaixar a cabeça e os muitos que deviam abaixá-la.

Porém, esta lógica das coisas sabidas não conseguia fazer calar a outra, a lógica emotiva: hoje, estes vilarejos me pareciam dessangrados, segregados do resto do mundo, de seus ritmos e de suas cores, como se, para poderem se mover, tivessem de renegar seu próprio passado, e se afundar em um futuro estranho, criado por outros. Tivessem de renegar o próprio passado, como o emigrante, como os que devem se integrar, perdendo sua própria identidade. Vilarejos no fundo "inúteis", com o mísero valor que representa sua agricultura, pobremente industrializada. Úteis apenas como depósito de potenciais operários para fábricas distantes.

Uma Reserva, tal como o governo americano a havia pensado originalmente, era um grande território de propriedade exclusiva dos índios e administrado por eles, sem intromissão alguma por parte dos brancos. A fome de terra causou a ruptura de todos os tratados, até que o território índio ficou reduzido a um tamanho tal, que "Reserva" se converteu em sinônimo de "reclusão", de enganosa tentativa de assimilação forçada, de transformar o vermelho em branco.

Mas, quem eram aqueles pioneiros que em centenas de milhares empurravam a fronteira sempre mais em direção ao Oeste, em direção a uma terra prometida que ante seus olhos se abria desmesurada, somente esperando dar frutos?

Era a época em que na Europa as crianças trabalhavam doze horas por dia nas minas e fábricas têxteis, era a época em que a Revolução Industrial concentrava centenas de milhares de camponeses nas cidades, obrigados a vender seu próprio trabalho e o de suas famílias. Do outro lado do oceano há um continente quase deserto, onde é possível viver, com dignidade e liberdade, com o fruto do próprio trabalho. Por que deveríamos nos indignar se a liberdade de uns poucos milhares de caçadores nômades não é respeitada? Gente que não sabe fazer brotar frutos da terra, e que, com seu atraso, pretende impedir uma vida decente a milhões de deserdados na Europa?

Para muitas tribos indígenas o modelo do homem era o bisão. Os bisões se moviam com liberdade nos prados, fortes, prontos para combates, sem se deixarem intimidar por obstáculo algum. Na época do cio, dançavam com todas as suas forças, fazendo tremer a terra, prontos para enfrentar qualquer rival.

Mas, olhando bem, o que significam as proezas individuais do guerreiro, ante conceitos e perspectivas históricas muito mais importantes?

O pioneiro é diferente, luta contra as forças da natureza, contra suas próprias limitações, com a dignidade e o orgulho de quem não quer se dobrar e quer continuar adiante. Ser útil, eficaz, cotidianamente ativo, evitar os excessos. Vai longe, tão longe que, por uma implacável lei da dialética, transforma cada valor no seu oposto: exclui sua própria vida de acordo com seus próprios valores.

Gostaríamos de verdades claras, unívocas, para dizer – talvez em um espetáculo – assim estão ou não estão as coisas. Somos atraídos pelas verdades que procuramos, como à noite nossos olhos o são pela lua que, no entanto, brilha com luz própria e tem uma face oculta.

Olho nosso último espetáculo. Sinto em mim a voz do "índio" e a voz do "pioneiro". Chegam de margens opostas, se entrecortam, se contradizem, se enfrentam, cada um com a tentação de seus argumentos. Os sintomas de uma nova vida se confundem com os sinais da iminente catástrofe. O cavalo louco é deixado em liberdade para voar e cair, perseguindo suas visões.

III

Se você se recusa a atuar, se você se recusa a simular, então não lhe sobra mais do que refletir suas experiências, refletir – com todo o seu corpo – sobre sua história, sobre você mesmo na história.

Existem momentos em que, no centro da sua loucura, você pode navegar sobre a corrente de suas forças obscuras, pode trazê-las à superfície, não as combatendo, e sim mostrando que é possível desencadeá-las e guiá-las, tomá-las nas mãos e transformá-las em algo que faz da sua "diversidade" um vau onde outros podem vir encontrá-lo. Há momentos nos quais sua condição se despe e se reduz ao seu ofício. Porém, a que se reduz o seu ofício?

Há um típico exemplo de esbanjamento, de *potlatch*. A destruição de energias, de bens: o teatro é inútil, não produz, não acumula. Ao contrário, esbanja. Um enorme gasto de energias em troca de um "valor" mínimo.

Mas no fundo está a salvo, no cerco bem-definido e reconhecido do teatro, onde entre companheiros de doutrina e colegas de profissão, entre amigos, adversários críticos e espectadores, aquele "valor" recebe um rumo forçado, é protegido e superestimado.

No entanto, se levar seu ofício às regiões sem teatro, este se converte, então, no exercício de uma negação, parece renegar qualquer doutrina, qualquer divindade e sua própria profissão.

Poderá ainda, quem sabe somente agora, ser útil. Mas para uma utilidade, apesar do desperdício. Ou para a utilidade do seu desperdício.

Podemos viver em um mundo do qual conhecemos as regras. Ou bem podemos abandoná-lo e partir. Que encontramos então? Encontramos homens que não reconhecem nossa moeda.

Você tem entre suas mãos o que em outros lugares é definido como a sua arte, como uma antiga moeda de cobre, rara, alterada pelo tempo, pelo uso de gerações, corroída pela terra que a mantinha oculta.

As figuras de seus dois lados são agora um enigma. A moeda se transformou em um objeto tão mais precioso quanto menos pode ser usado. Circulava nas praças, nas mãos de quem comprava e vendia. Agora se encontra nas vitrinas dos colecionadores e dos museus.

Você quer subtraí-la ao que, aparentemente, é seu mundo definitivo. Leva-a aos lugares onde originalmente foi cunhada, como querendo restituir um fragmento do passado a um presente que lhe dê vida. Porém, aqui ninguém pode mais reconhecê-la como algo que lhe pertence. Claro, devia tê-lo imaginado. Então, pode retornar mantendo sua moeda bem guardada. Ou pode ficar, decidir usá-la, trocá-la. Mas agora você já sabe que nem os anos de busca, nem os catálogos especializados serviram para nada, e que seu valor coincidirá com aquilo ao que se reduz materialmente: o peso de seu cobre.

O cerco do teatro pode ser rompido. Seu teatro pode ser usado como objeto de troca em uma realidade sem teatro, para aproximá-lo e confrontá-lo com pessoas cujas necessidades são diferentes das que o movimentam. Você pode não dialogar, mas aproximar esta nescessidade diversa, distintamente distante.

Porém, você deve redescobrir uma nova humildade. Ser um estrangeiro que dança. As pessoas se agruparão ao seu redor porque você aceitou não ser o umbigo deste organismo vivente, que não é *seu* público. E, apesar de tudo, você tem de ter a mesma força, a mesma tenacidade, a mesma coragem para o tempo todo seguir adiante.

IV

Por que negá-lo? Olho este espetáculo com um estranho mal-estar. Como quem poderia olhar o filho, nascido na maturidade, que nos fala não de nosso futuro, e sim de nosso presente. Que fala duramente.

Mais uma imagem, outro dos pontos de partida para *Come! And The Day Will Be Ours.*

Podia-se ver Sitting Bull – o bruxo, o chefe que havia infligido aos Estados Unidos a maior derrota de sua história – no circo de Buffalo Bill. Representava o papel do índio que mete medo. No final, assinava autógrafos, vendia suas próprias fotografias ao público. Cody-Buffalo Bill, satisfeito, deu-lhe de presente seu cavalo amestrado. No final da turnê americana pediu-lhe que fosse com o circo à Europa, mas Sitting Bull recusou, queria voltar à "Reserva": um lugar cheio de miséria, onde a nação indígena havia degenerado. Aqueles que antes fumavam tabaco em sinal de fraternidade, como um signo ritual de comunhão, fumavam agora os tocos para passar o tempo, alcoolizados, vestidos com roupas usadas.

Sitting Bull foi enterrado graças à piedade de um soldado branco, depois de ter sido assassinado na "Reserva" pela polícia indígena. Foi em 1890, quando a Ghost Dance deveria ter trazido a libertação e os mortos teriam ressuscitado. Durante longo tempo, os índios de todas as "Reservas" dançaram longamente, dançaram e dançaram.

Porém, não nos lembramos deste ano pela mensagem de libertação e ressurreição através da dança, pregada pelo profeta índio Wowoka. Lembramo-nos devido a outro massacre – os habituais mulheres e crianças – que leva o nome de Wounded Knee.

Imagino que os que virem *Come! And The Day Will Be Ours* emprestarão ao espetáculo outras folhas e outras raízes, diferentes das que aqui recolhi. Assim como a nova árvore se desenvolve e cresce, seguindo a lógica das diferentes linhas que cada ator lhe proporciona, a última palavra não pertence ao diretor.

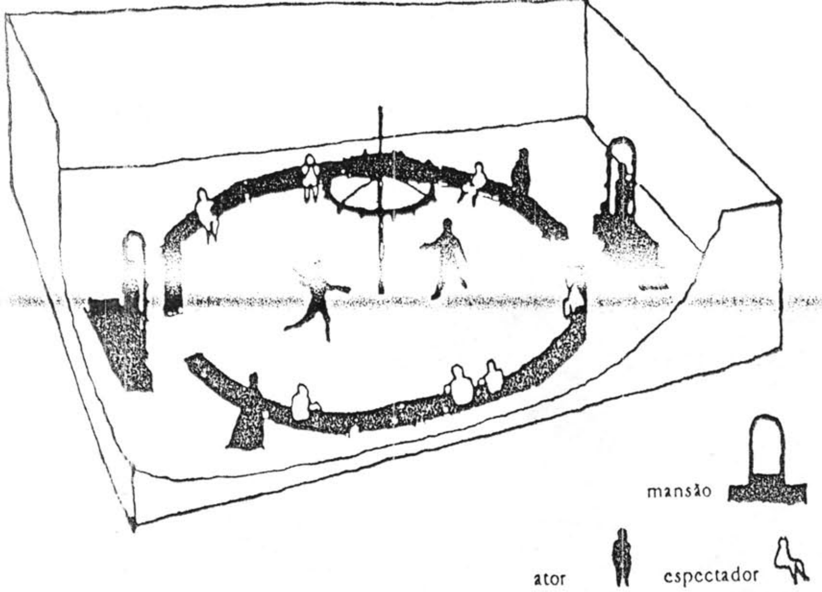
Depois de meses e meses de trabalho, vem o momento no qual se deve colocar de lado e observar, tentar penetrar no enredo que tem em frente e o significado desta nova presença.

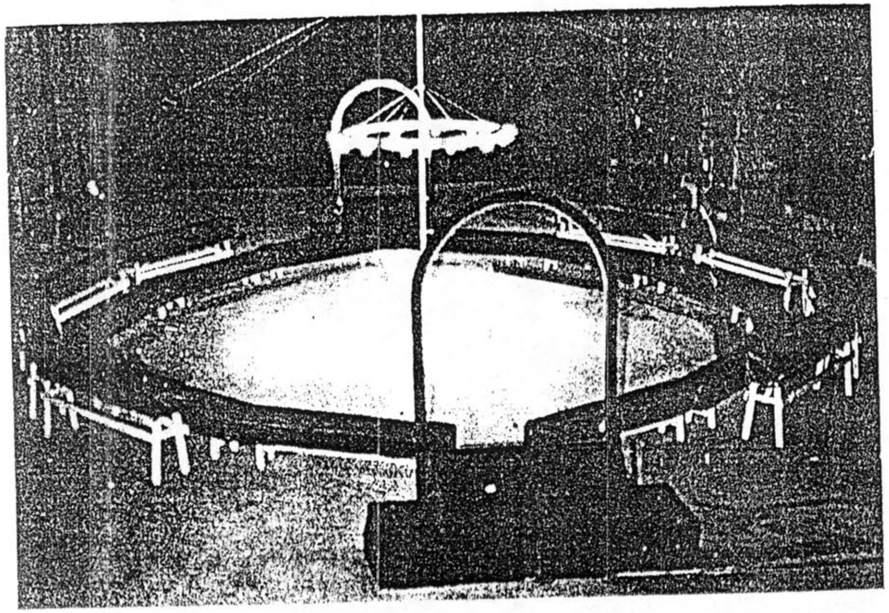
Que mais posso dizer, pessoalmente?

Existem forças obscuras nas quais se é cego. E existem forças obscuras que nos dão conhecimento.

Forças obscuras me levam, ainda não sei aonde.

64. O xamã: chamavam-no Tashunka Witko (Crazy Horse). Experimentou que existem duas realidades: aquela que você divide com seu semelhante e aquela que é só sua, onde os cavalos podem dançar como loucos.





65. Utilização do espaço de *Come! And the Day Will Be Ours*: o circo Wild West de Buffallo Bill e o cerco da dança do sol com o mastro/eixo ao centro: Aqui é o lugar do encontro entre os pioneiros europeus e a população indígena da América. O título do espetáculo é uma citação da última carta expedida pelo general G. A. Custer no dia em que ele e todos os seus soldados foram exterminados pelos índios em Little Big Horn em 1876.

66. Um pioneiro com o violino (Tage Larsen).

67. A cena final: no fundo, os índios aculturados (Tom Fjordefalk, Roberta Carreri) tocam canções folclóricas com instrumentos "brancos", viola e banjo, enquanto o pioneiro (Tage Larsen), vestindo indumentária indígena como ornamento, trata de reencontrar o seu homem primitivo.

68. O pioneiro com o livro (Torgeir Wethal).

"Bem-vindas todas as terras do mundo,
Bem-vindas às terras do pinheiro e do carvalho,
Bem-vindas às terras do limão e do figo,
Bem-vindas às terras do trigo e do milho,
Bem-vindas às terras da uva
Bem-vindas às terras do algodão,
Bem-vindas às terras da batata-branca
e da batata-doce,
Bem-vindos são as montanhas, a planície,
os desertos, a floresta, a pradaria,
Bem-vindas terras ricas,
terras do ouro, grão, fruta,
terras dos minérios,
terras do carbono,
cobre, chumbo, estanho, zinco,
terras do ferro,
terras com cujo produto se fazem os machados."

69. A reza do xamã: "A luz é um lugar e o escuro um caminho" (Iben Nagel Rasmussen, Else Marie Laukvik).

Terceiro Teatro: manifesto

Este texto, documento de circulação interna dos participantes do Encontro Internacional de Pesquisa Teatral, dirigido por Eugenio Barba no âmbito do BITEF (Teatro das Nações), Belgrado, 1976, logo assumiu o valor de "manifesto".

Publicado pela primeira vez em *International Theatre Information*, Paris, outono de 1976.

Existe, em muitos países do mundo, um arquipélago teatral que se formou nos últimos anos, quase ignorado, sobre o qual pouco ou nada se reflete, para o qual não se organizam festivais nem se escrevem críticas. Ele parece constituir a extremidade anônima dos teatros que o mundo da cultura reconhece: de um lado, o teatro institucional, protegido e subvencionado pelos valores culturais que parece transmitir, imagem viva de um confronto criativo com os textos da cultura do passado e do presente – ou, então, versão "nobre" da indústria do divertimento. De outro lado, o teatro de vanguarda, experimental, de pesquisa, hermético ou iconoclasta, teatro das mutações, à procura de uma nova originalidade, defendendo-se em nome de uma superação necessária da tradição, aberto para aquilo que acontece de novo nas artes e na sociedade.

O Terceiro Teatro vive à margem, com freqüência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias; um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais.

Mas não são diletantes. Todo o dia é marcado para eles pela experiência teatral, às vezes através daquilo que chamam de treinamento ou através de espetáculos que devem lutar para encontrar o seu público. De acordo com os parâmetros tradicionais do teatro, o fenômeno pode parecer irrelevante. De um outro ponto de vista, porém, o Terceiro Teatro faz pensar.

Ilhas sem contato umas com as outras, em toda a Europa, na América do Sul, na América do Norte, na Austrália, no Japão, jovens se reúnem e formam grupos teatrais que teimam em resistir.

Mas podem sobreviver apenas sob duas condições: ou se estabelecendo nas regiões dos teatros reconhecidos, aceitando as leis da oferta e da procura teatral, com os gostos correntes, com as preferências dos ideólogos políticos e culturais, adaptando-se aos últimos resultados aclamados; ou, então, conseguindo, pela força de um trabalho contínuo, individualizar um espaço próprio, diferente para cada um, buscando o essencial ao qual se mantêm fiéis, tentando fazer com que os outros respeitem essa diversidade. Talvez seja aqui, no

Terceiro Teatro, onde se pode ver, além das motivações *a posteriori*, aquilo que constitui a matéria viva no teatro, um sentido distante que atrai para o teatro novas energias e que, apesar de tudo, o faz ainda manter-se vivo na nossa sociedade. Muitos homens, em diversas partes do mundo, experimentam o teatro como uma ponte – sempre ameaçada –, entre a afirmação das próprias necessidades pessoais e a exigência de contagiar com elas a realidade que os circunda.

Por que exatamente o teatro como forma de mudança, se somos conscientes de que são fatores bem distintos que decidem a realidade em que vivemos? Trata-se de uma forma de cegueira? De uma mentira vital?

Talvez para eles "teatro" é o que permite encontrar um modo particular de estarem presentes – que os críticos chamariam de "novas formas expressivas" –, procurando relações mais humanas entre homem e homem, com o intuito de construírem uma célula social na qual as intenções, as aspirações, as necessidades pessoais comecem a se transformar em fatos.

As divisões abstratas que são fabricadas e impostas do alto – escolas, estilos, linhas de tendências diversas: as etiquetas que põem ordem nos teatros reconhecidos – não servem aqui. Não são os estilos ou as tendências expressivas que contam. O que parece definir o Terceiro Teatro, o que parece ser o denominador comum entre grupos e experiências tão diferentes, é uma tensão dificilmente definível. É como se as necessidades pessoais, às vezes nem formuladas a si mesmo – ideais, medos, múltiplos impulsos que se manteriam opacos –, quisessem se transformar em trabalho, com uma postura que externamente é justificada como um imperativo ético, não limitado apenas à profissão, mas estendido à totalidade da vida cotidiana. Mas, na realidade, estas pessoas pagam o preço pela sua escolha.

Não se pode sonhar somente com o futuro, esperando uma mudança total que parece distanciar-se a cada passo, deixando, enquanto isso, todos os álibis, os compromissos, à impotência da espera.

Deseja-se que, logo, uma nova célula se forme, mas não é necessário isolar-se nela.

Este paradoxo é o Terceiro Teatro: mergulhar-se, como grupo, no círculo da ficção para encontrar a coragem de não fingir.

Teatro-Cultura

Neste texto, escrito no princípio de 1979 para a revista mexicana *Arte Nuovo*, Eugenio Barba resume suas reflexões sobre o teatro de grupo e sobre o Terceiro Teatro.

Às vezes me perguntam: qual é a sua utilidade, a utilidade de seu teatro?

Responder significaria aceitar o raciocínio segundo o qual somente quem produz tem direito de existir, e quem não produz não tem mais função, é isolado, eliminado, porque socialmente é *de-functus*, literalmente: morto.

Quem faz esta pergunta: "Qual é a sua utilidade?", deve estar atento a si mesmo, à essa atitude, que leva a negar o valor das árvores que não dão frutos. A árvore que não dá fruto – proverbialmente inútil – se converte em algo essencial nas cidades sem oxigênio.

A produção não gera apenas mercadorias, mas também relações entre os homens. Isto se aplica também ao teatro: não produz apenas espetáculos, produtos culturais.

Quem julga do ponto de vista estético não vê outra coisa além da "mercadoria" teatral.

Para compreender o valor social do teatro, não basta olhar somente as mercadorias, os espetáculos produzidos; deve-se olhar também as relações que os homens estabelecem produzindo espetáculos.

MEDO DO GUETO

O primeiro encontro do Terceiro Teatro aconteceu em Belgrado, em 1976.

Uma modesta subvenção destinada a organizar conferências, mesas-redondas, debates com críticos, estudiosos e diretores me permitiu reunir alguns grupos teatrais que havia encontrado em diferentes países da Europa e América Latina. Era esta gente de teatro – quase sempre isolada e anônima – que deveria ter uma possibilidade para se reunir, intercambiar experiências, trabalhar conjuntamente.

O que, disseminado em diversos lugares distantes, parecia um fenômeno descuidado mostrou seu perfil. Porém um perfil inesperado, que não parecia coincidir com nossa cultura teatral: nem com o teatro tradicional, nem com o de vanguarda. Os traços em comum surgiam de uma série de negações. Assim, pois, Terceiro Teatro.

A dificuldade de definição, ao nível conceitual, não era importante. Mais importante era reconhecer uma série de características, que, mais além das diferenças, reunia grupos que viviam em uma situação de discriminação. Muita gente expressou, naturalmente, dúvidas e reservas sobre o termo Terceiro Teatro. Alguns viram demasiada ambigüidade nesta definição via negativa, que criava uma falsa unidade entre fenômenos diferentes e contraditórios.

Outros refutaram como perigoso e mistificador. Viam por trás disso a proposta para um teatro que se contenta com suas limitações, voluntariamente sentado em seu humilde lugar no final da fila. Um teatro que apenas pede as migalhas do prestígio cultural e das subvenções públicas que, em certos países, são destinadas à conservação e desenvolvimento da Arte Teatral.

Disseram-me: "Se Terceiro Teatro significa o gueto no qual nos deixamos encerrar para assegurarmos uma sobrevivencia precária, então não nos reconhecemos como parte do arquipélago do Terceiro Teatro".

Terceiro Teatro é uma definição que se limita a reconhecer somente a realidade em que vivem muitíssimos grupos de teatro. Porém, também é o ponto de chegada de uma série de perguntas que eu mesmo me fazia para justificar algumas de minhas escolhas, e para responder às perguntas que outros me faziam sobre meu trabalho teatral, sobre as direções e o sentido que estava tomando. Era como se notasse em outros, ao meu redor, os sintomas de uma doença que reconhecia, porque também estava em mim.

Continuar falando do Terceiro Teatro, tentar responder às perguntas e dúvidas que surgiram em torno desta expressão, significa deixar-se levar em direção à muda pergunta sobre o sentido do teatro para as nossas vidas.

A única maneira de tomar posição ante às dúvidas e perguntas seria responder em primeira pessoa. *Isto* se esconde atrás do meu termo "teatro": os encontros, as experiências, os momentos de iluminação, as feridas que constituem as inseguras raízes pessoais. Habitualmente, isto não deve ser posto a descoberto. Deve continuar sendo teatro.

Nos meses seguintes ao encontro de Belgrado de 1976, o termo Terceiro Teatro se difundiu rapidamente. Não apenas em polêmicas e discussões, mas também como moda. Na província do teatro, a moda coincide freqüentemente com a atenção ao problema. Mesmo seguindo um itinerário muito particular, se havia individualizado um problema urgente para muitos, um nó de interrogações ainda nebulosas.

Mas este nó de interrogações corre o risco de ser banalmente convertido em um gênero novo, uma imagem otimista, onde a luz predomina sobre a sombra. Como se o Terceiro Teatro constituísse, por si só, a semente de uma renovação, e não uma zona ambígua, de onde sintomas de mutismo e de impotência querem erguer-se para falar, como para demonstrar que são capazes de desenvolver-se em raízes, em brotos.

Não devemos nos iludir: o Terceiro Teatro indica, antes de mais nada, uma zona destrutiva. É como se a face negra do teatro se traduzisse em situações que nos arrancam das mãos a possibilidade de usarmos conceitos conhecidos.

Existe, então, uma presença social desta face negra do teatro, feita de negações, que, apesar das modas dos comerciantes e otimismo dos ideólogos, conserva sua vocação à recusa?

"Se o Terceiro Teatro significa o gueto no qual se deixa encerrar para se assegurar uma existência precária, então não nos reconhecemos como parte do arquipélago do Terceiro Teatro". Repelir o gueto?

As *juderías* espanholas, as *Judengasse* alemãs e os *ghetti* italianos surgiram da discriminação, da violência dos "goym", da maioria contra a minoria judia. São o sinal físico de uma intolerância que não tinha chegado até o aniquilamento sistemático.

Eram os lugares onde se juntavam os judeus, às vezes sob ordem peremptória, às vezes para usufruírem mais facilmente a proteção de um bispo ou de um príncipe benevolamente disposto, às vezes pela espontânea necessidade dos mesmos judeus de viverem próximos.

Eis aqui as origens do gueto. Um lugar que implicava a limitação de algumas liberdades elementares, mas que permitia conservar outras: a liberdade de poder seguir as leis do próprio Deus, de poder celebrar seu próprio culto, de poder falar sua própria língua, de poder viver segundo suas próprias normas. O gueto era o lugar onde se podia salvar a própria identidade, onde podiam se defender e transmitir os valores essenciais de uma cultura à qual sentiam pertencer.

Repelir o gueto? Mas sob qual condição?

É possível deixar o gueto. Basta se converter, cobrir as próprias raízes, se condenar ao isolamento em vez da separação. Basta aceitar uma situação de ruptura crônica, mesmo se amparada na ciência de uma massa ecumênica que com palavras divide a sua nova fé. Basta aceitar normas e maneiras de viver que não sente como suas: você se converte então num "cristão-novo"[1]. É aceito. Exteriormente, nada distingue o "cristão-novo" das demais pessoas de seu novo ambiente, ainda que dentro de si possa esconder outras aspirações, outras nostalgias, outras "crenças".

Talvez a recusa a se deixar fechar, a viver no gueto, reflita a recusa da escolha de um tipo de vida que é objeto de escândalo para os "goym" de nossos dias.

Argumenta-se que não se quer deixar encerrar em um gueto, com o pretexto de recusar o isolamento e o sufocamento em uma realidade separada daquilo que, de vivo e importante, se move em nossa sociedade. E esquecemos, conscientes ou por ignorância, que o gueto nunca esteve separado daquilo que de vivo e importante se movia na sociedade, na cidade que o circundava. A economia da cidade inteira passava pelas finanças do gueto. No gueto habitavam os filósofos que viviam em contínuo confronto com os filósofos e teólogos cristãos e islâmicos. No gueto trabalhavam os médicos, solicitados pelos papas e imperadores, e cujas escolas eram secretamente freqüentadas por estudantes cristãos. No gueto se traduzia Aristóteles e Hipócrates, surgiram as ciências da lingüística e da astronomia, se desenharam os mapas náuticos, se construíram os instrumentos náuticos usados por Bartolomeu Dias, Cristóvão Colombo, Vasco da Gama. Nos *ghetti*, nas *juderías*, nas *Judengasse* viveu Maimônides, joalheiro e filósofo, e o maior médico de seu tempo. Fazia-se pagar a peso de ouro por califas e ministros, e curava gratuitamente os pacientes pobres, sem lhes perguntar a que religião pertenciam.

---

[1] Termo aplicado aos judeus batizados. Em italiano "marrano" significa, literalmente, porco (N.T.).

O gueto era o bairro onde qualquer judeu, de onde quer que viesse, do Oriente, das terras eslavas, das ilhas ou da África, sabia que seria acolhido. A separação do gueto significava separação de seus vizinhos. Não era isolar-se da sociedade, da história, das mais profundas transformações do próprio tempo.

Hoje, a palavra gueto só desperta associação com a palavra *pogrom*. O gueto também é o lugar onde se afiam as armas da condenação sumária e da ofensa, da destruição de um suposto inimigo sem armas. E atrás da boa intenção de abolir qualquer forma de gueto sorri dissimuladamente a necessidade de abolir toda diversidade, toda minoria.

Existem ou não, hoje, estes guetos dos quais falo em sentido figurado? E se existem, se continuam existindo, o que fazer? Estar dentro do gueto, com aqueles a quem nos sentimos solidários? Ou fora?

IMAGENS ANTI-HISTÓRICAS

Há duas perguntas que parecem idênticas, mas que não são. A primeira: qual é o valor social de um teatro? A segunda: quais relações um teatro estabelece com o público? Que influência ele tem sobre o público? Como ele é influenciado pelo público?

Para valorizar o teatro, como fenômeno social e cultural, tomamos automaticamente o público como referência. Porém, as relações entre os atores e o público somente ficam importantes em uma segunda etapa. Antes de mais nada, o que conta são as relações que se estabelecem entre aqueles que fazem teatro.

A primeira fase social do teatro tem lugar no seu interior: no modo como indivíduos diferentes regulam suas relações de trabalho e socializam suas próprias necessidades. O caráter desta primeira socialização decide o lugar e a influência do grupo teatral na sociedade.

O público é, freqüentemente, um encontro de fantasmas, sem rosto, a Grande Besta de cara negra, como chamavam os atores de outros tempos. Os espectadores assistem, depois desaparecem. O espetáculo não necessariamente deixa marcas em quem o vê, nem quem o vê deixa marcas em quem o faz. As conseqüências do encontro entre um grupo de atores e um certo número de espectadores ficam geralmente registradas nos escritos dos espectadores de profissão: os críticos.

A palavra *escrita* é a única marca duradoura e faz nascer o preconceito de que o valor social do teatro se mede a partir do que ela mede: as reações e os julgamentos do público ante o espetáculo. O que *dura* parece, então, caracterizar o que é mais importante, invertendo o lugar-comum segundo o qual o que é *importante* dura.

Porém, freqüentemente, o testemunho escrito não constitui um testemunho da coisa vista, a sua *compreensão*. Somente testemunha um modo de olhar e suas convenções. No entanto, ele dura e, por isso mesmo, se prolonga impondo sua visão.

Obviamente, os atores não escrevem "críticas" sobre seu público, nem deixam testemunhos escritos sobre relações que percorrem o interior do grupo, sobre a dimensão social do grupo.

Um dos fenômenos mais importantes da história do teatro moderno, a Commedia dell'Arte, surgiu da necessidade de alguns indivíduos juntarem-se. Eram pessoas que sempre exerceram ofícios considerados de má reputação: bufões, charlatões, saltimbancos, acróbatas e prestidigitadores de rua. Ou também homens e mulheres de vida *irregular*, ou melhor, que infringiam abertamente as *regras* dominantes.

Estes indivíduos – os primeiros atores dos tempos modernos – transformaram seu desvio, sua "a-sociabilidade", ao reunirem-se em grupo. Socializaram sua diferença. "Inventaram" uma nova forma de teatro para se defenderem. Ou melhor: seu modo de se defenderem, de conquistarem um nível de vida mais digno, de imporem ao exterior o direito de serem respeitados moral e culturalmente, deu como resultado uma forma de teatro que os espectadores da época, cultos e incultos, e logo os historiadores, consideraram nova e original do ponto de vista artístico.

Porém, não era uma nova arte. Era uma nova microcultura que nascia do trabalho coletivo de pessoas que, até então, tinham vivido de fazer individualmente espetáculos. Mas, os historiadores do teatro – nos inícios de 1700, enquanto a Commedia dell'Arte ainda estava viva – dissimularam este processo histórico atrás da imagem de um teatro que tinha optado por uma escolha estética ou de "linguagem": a da improvisação e o gesto no lugar da palavra. Do ponto de vista dos espectadores cultos, que escreviam, a função da Commedia dell'Arte foi a de representar, na cultura da época, os direitos da fantasia, o prazer de uma atuação teatral desvinculada dos laços da verossimilhança.

Do ponto de vista dos atores, sua função foi forçar o recinto da marginalização, de descobrir, além da discriminação social, uma forma de sociabilidade, sem por isto ter de aceitar as normas da moral reconhecida.

Um preceito do antigo teatro impunha ao ator nunca dar as costas ao público. Para os espectadores, o ator não devia ter costas. Mesmo nos livros, para aqueles que os escrevem, lêem e discutem sobre história do teatro, o teatro não tem uma espinha dorsal. É algo plano, de duas dimensões.

Parece normal, mas na realidade é estranho continuar pensando que o teatro aja só através de sua superfície, que seus espetáculos constituem sua história real. É estranho porque o pensamento moderno nos obriga a considerar a realidade social, econômica, psicológica e física como regida por leis profundas e dissimuladas, atrás da máscara das causas e das motivações, tanto mais enganosas quanto mais parecem claras e irrefutáveis ao sentido comum.

A "ciência" do teatro nem sequer viveu ainda sua revolução copernicana. Parece que os homens giram ao redor das terras imóveis das estéticas e das ideologias teatrais, e não estas ao redor dos homens cuja história concreta as gerou.

Ao redor do que você gira? Ao redor do teatro psicológico ou ao redor da biomecânica? Ao redor do Teatro da Crueldade ou do Teatro Épico?

Brecht, Stanislavski, Meyerhold, Artaud: é a partir destes homens convertidos em categorias que se julga a obra dos que vêm depois deles.

Este processo esconde exatamente o que eles foram: homens isolados ou que tiveram de isolar-se para realizar o teatro que correspondia às suas necessidades, e que era um teatro diferente, inaceitável para todos os que raciocinavam apoiando-se nas teorias e ideologias da época.

Brecht, na Alemanha dos anos 30, foi acusado de ser um escritor decadente e burguês. Seu marxismo foi visto por muitos militantes marxistas como um capricho filosófico e intelectual que não levava, no plano prático, a uma participação concreta nos movimentos revolucionários.

Que Brecht tenha revolucionado o teatro, começou a ser dito em coro após a sua morte. Porém, a história da contradição que Brecht conseguiu ser até seu último dia de vida, apesar das honras que estiveram a ponto de amordaçá-lo quase tanto quanto o exílio, é uma história que está quase toda por se fazer.

Também fica por se fazer outra história, a do significado real do Berliner Ensemble em Berlim. Hoje em dia, os teóricos do brechtismo – os que na França e na Itália, nos Estados Unidos e na Escandinávia, fizeram disto uma teologia nos anos 50 e 60 – vão a Berlim, ao teatro que Brecht criou, vêem seus espetáculos e os de seus colaboradores e, ante o rigor, a fria ferocidade unida à impossibilidade de se expressar e à desobediência astuta – tanto intelectual como animal – que se imprimem nos gestos de Galileu, ante isto, fazem careta: tudo isto já se viu, dizem. Enfim, o Berliner Ensemble não é mais que um museu, pura técnica asséptica.

Mas, o que buscavam em Brecht? A novidade do artista? Ou a capacidade do homem de sobreviver às tempestades históricas durante as quais muitos traíram e outros tantos foram obrigados a morrer? A capacidade de sobreviver salvaguardando sua própria identidade, conseguindo, apesar de todos, falar quando as bocas se fechavam ou cantavam em coro, conseguindo cruzar diferentes países sem ser o homem de nenhum país, conservando a força de reagir de maneira racionalmente adequada às situações. Se era isto, e não a fútil "novidade do artista", que amavam em Brecht, por que não compreenderam que tudo o que seus colaboradores, em Berlim Oriental, em 1978, nos mostraram através deste *Galileu* não é "já visto", mas algo que é necessário esquadrinhar de novo?

Stanislavski foi, por um lado, exaltado como modelo para o ator do realismo socialista e, pelo outro, reduzido à imagem do ator do individualismo burguês.

Com o pretexto de estar atento aos valores sociais, criam-se, ao contrário, entidades supersensíveis que entram em conflito. Os verdadeiros conflitos históricos se perdem e se escondem por detrás de puros conflitos de idéias.

A biomecânica de Meyerhold é uma forma de oposição à "revivência" stanislavskiana: isto é o que contam os manuais. Meyerhold não se opunha a Stanislavski. Opunha-se aos seus seguidores, que o elevavam a sistema. Do mesmo modo se opunha ao que ele mesmo chamava de "Meyerholdismo".

Não foram os numerosos "seguidores" de Stanislavski, e sim Meyerhold, seu verdadeiro aluno: foi formado por ele, e logo desenvolveu esta experiência segundo suas próprias necessidades. E influiu, por sua vez, no mestre, inspirando-lhe o "método das ações físicas".

Quando Meyerhold caiu em desgraça e lhe tiraram seu trabalho – o primeiro passo para o seu destino de artista formalista, o fuzilamento – o único que lhe ofereceu um teatro foi Stanislavski, um moralista nunca contente consigo mesmo e que, sob forma teatral, levou a cabo em toda sua vida uma busca *pessoal*, não *privada*.

A busca *pessoal*, não *privada*, deixa rastros. Copeau escolhia seus colaboradores em função de suas qualidades humanas. Pouco lhe importava que fossem medíocres ou péssimos atores. É desta maneira que começou a aventura do Vieux Colombier e do grupo de Copiaus. Chegaram a ser, entre outras coisas, excelentes atores e, quando esta aventura se esgotou – quando as necessidades que os tinham impulsionado a se reunirem em grupo apagaram-se quase como um resultado secundário –, se notou que a face do teatro francês tinha mudado.

Os gregos utilizavam a mesma palavra, *sèma*, para designar "túmulo" e "signo". Semelhante identificação se encontra também na linguagem de outros povos.

As doutrinas, os métodos, as poéticas são os túmulos e os signos dos homens que, no passado, se aventuraram por novos caminhos. Podemos olhá-los como monumentos que se deixam admirar, comentar e imitar. Ou bem podemos olhá-los para descobrir, além daquele *signo*, o sentido de uma vida que descobriu seu próprio caminho e o percorreu.

São os coveiros e não os alunos, são os exploradores, os que transformam estes caminhos pessoais em confortáveis estradas-monumentos ao progresso sobre os quais todo mundo pode ou deve passar.

Para não se deixar petrificar em vida em um monumento teatral, Stanislavski, velho, se retira em sua casa e reúne um grupo de jovens com os quais começa uma nova pesquisa. Demole seu "sistema", dando vida ao "método das ações físicas".

Para isto, para escapar ao controle político e cultural, finge estar doente e desinteressado de seu trabalho: não se pode ser "moral" em uma sociedade "imoral".

Esta última frase é de Brecht.

O que significa ser brechtiano ou stanislavskiano? Ser sacerdote ou ser guardião de seus túmulos, ou viajante animado por seus signos?

Acaso isto significa seguir Brecht quando fala de sua técnica de distanciamento ou orientar-se nele quando fala da necessidade de conservar sua própria identidade, de manter-se "estrangeiro" nas sociedades que se atravessa, na difícil arte de escrever a verdade sem deixar-se quebrar a espinha?

AS ILHAS FLUTUANTES

Os críticos, os ideólogos e os homens de teatro tentaram durante anos ignorar esta constatação: o teatro perdeu seu caráter de uso profundamente funcional para uma classe social determinada, para uma determinada coletividade.

Em diferentes países do mundo, especialmente entre as novas gerações, um sentido inesperado vem de encontro com o teatro: não a necessidade de *receber teatro*, mas a necessidade de *fazer teatro*, de criar novas relações, como ator e como espectador.

Nasce um teatro como expressão de pequenos grupos de pessoas que, talvez, apresentam necessidades e contradições que se referem a um número limitado de indivíduos. No entanto, estes existem, manifestam-se e atuam entre nós.

Estes grupos não sonham em ser portadores de grandes palavras, de grandes mensagens, de grandes debates, mas buscam o caminho para que o individual entre em contato com o individual, o diferente com o diferente.

Não novos conteúdos, mas novas relações, freqüentemente difíceis de decifrar, tomam o lugar deixado vazio pelos conteúdos habituais do teatro. Não é um "outro teatro" que nasce. Outras situações começam a ser chamadas de teatro.

Por razões particulares, há anos que o Odin se encontrou vivendo algumas destas situações.

Quando um grupo consegue que se discuta sobre si, quando é atacado, acusado de ser inútil, ou contraproducente, com freqüência já ganhou a metade de sua batalha.

A discriminação mais forte não é aquela na qual se é acusado segundo preceitos. Muitos grupos, muitas pessoas ficam reduzidos ao silêncio, antes até de alguém ser discutido se têm ou não direito de falar. A experiência mais difícil não se desenvolve sob os olhos de alguém. Pode-se falar somente em termos pessoais.

A luta para sobreviver determina as escolhas sucessivas. Para os espectadores – que julgam o que está feito – os resultados desta luta aparecem como uma nova "corrente" do teatro. Todos os traços fundamentais do Odin – desde a técnica até sua organização interna, desde sua ética até seu modo de resolver os problemas econômicos, e até seus espetáculos para poucos espectadores, que não se baseiam na compreensão de um texto feito de palavras – são a resposta a uma situação que parecia nos condenar à impotência.

Fomos obrigados a ser autodidatas. Havíamos sido recusados pelas escolas teatrais e pelos teatros profissionais, onde alguns de meus companheiros queriam, no início, ser atores *normais*, intérpretes de textos. E onde eu desejava no início colocar *normalmente* em cena textos com atores profissionais.

A situação nos obrigou a começarmos sozinhos e sem nenhuma experiência. À discriminação do mundo teatral rapidamente se somou também a geográfica e a da língua: para sobreviver tivemos de emigrar da capital da Noruega para uma pequena cidade dinamarquesa, afastada dos grandes centros, dos críticos e do público de afeiçoados ao teatro.

Tínhamos de conseguir viver tudo isto não como uma mutilação, encontrar um caminho para não sucumbir às duas desvantagens que, irremediavelmente, nos impediam de fazer um teatro que, nessa época, fosse reconhecível e aceito: a desvantagem da língua, que nos impedia de expressar teatralmente através dos textos, e a desvantagem de nossa falta de educação teatral.

Nós mesmos tivemos de nos inventar uma "função social" que parecíamos não ter, e constituir nosso próprio saber teatral. Eu mesmo não tenho uma formação profissional: passei três anos com Grotowski, sentado, observando seu trabalho e escrevendo, unicamente interessado em uma interpretação conceitual, sem nenhum momento de verificação prática.

Durante muito tempo, o Odin não foi reconhecido como teatro, mas como um grupo que conseguia sobreviver através de outras atividades culturais, a publicação de livros e revistas, a organização de turnês de espetáculos estrangeiros.

A partir do que *normalmente* se espera de um teatro, ouvimos repetir ano após ano que éramos inúteis, pessoas obcecadas por necessidades privadas, que vivíamos "fora da história".

As mesmas acusações são hoje repetidas a outros que, ainda que justifiquem sua escolha com um compromisso político e social, se separam, de fato, das grandes reuniões e das grandes assembléias, e se reúnem em pequenos grupos, fazendo teatro.

Os grupos que chamo de Terceiro Teatro não pertencem a uma linha, a uma tendência teatral única. No entanto, vivem todos em uma situação de discriminação: pessoal ou cultural, profissional, econômica ou política. São os donos da escrita que decidem a validade do que fazem.

São grupos obrigados a verificar cotidianamente a necessidade de uma obstinação "anti-histórica": a necessidade de preservar, ainda que no isolamento, a busca de uma resposta às próprias necessidades individuais.

São homens que, por meio do teatro, perseguem o sonho de construir suas próprias vidas.

Um teatro dos que são diferentes, de sonhadores?

Qual pode ser a imagem de um sonhador? Uma pessoa que se afasta da terra e vai sobre a água. Mas não o faz para descobrir ou para chegar a outras regiões. Alguns, que parecem isolar-se no meio da água, querem, no entanto, permanecer unidos entre eles. Tentam construir em cima do lago fragmentos de terra. São as ilhas flutuantes. As ilhas flutuantes não constituem um projeto para tornar férteis e úteis as extensões de água do Texcoco e do Titicaca. São um meio para sobreviver.

A propriedade das terras flutuantes não se pode transmitir, nem aos próprios filhos: assim que você cessa de construí-lo, seu campo não existe mais. É um pequeno jardim vacilante que dá frutos, mas cuja dimensão e existência estão condicionadas pelas correntes. Nasce da exigência de fincar raízes. Mas em uma realidade desarraigada.

Quando os Toltecas viram chegar os Astecas, pouco numerosos e famintos, chamaram-nos "filhos de ninguém", "aqueles cujo rosto ninguém conhece". Os Toltecas concederam aos recém-chegados, para que lá vivessem, algumas ilhotas sobre o lago Texcoco: ali, as serpentes venenosas, numerosíssimas, os haveriam rapidamente exterminado.

Foram, todavia, os Astecas que comeram as serpentes, como havia feito a águia sobre o cacto, sua visão e seu presságio.

Os Astecas construíram também balsas de junco sobre as quais espalharam terra e depositaram sementes. Destes jardins flutuantes emergiu lentamente um povoado cujo nome teve um longo destino: México-Tenochtitlan. México significa: "a cidade que é o centro do lago da lua". Mas esta é uma história otimista.

Muito mais ao sul, nas terras andinas do Alto Peru, uma outra tribo, os Uro, constituiu ilhas flutuantes sobre o lago Titicaca. Os cronistas da época da Conquista haviam falado dos Uro como homens com uma vida muito pouco diferente da dos animais, vida indigna de ser vivida.

Certos antropólogos, há alguns anos, afirmaram que os Uro haviam desaparecido da face da Terra. Porém, os Uro ainda sobrevivem, cultivando seus minúsculos jardins de vida efêmera.

Não existe nenhum *direito* de ser diferente.

É moralizante e ingênuo apelar a um tal *direito*, que unicamente se encontra nas constituições ou no mundo das idéias, e que, às vezes, nem sequer ali se encontra.

Um direito conquistado por quem? Imposto por quem? Com que força? Se a força, controlada ou violenta, da autoridade ou das diferentes maiorias não pode conceder este direito, então é um suicídio mostrar-nos com todas as nossas aspirações, com todas as nossas necessidades. Arriscamos ser rotulados como "pecadores", "doentes", "socialmente desadaptados", "a-sociais". E sermos tratados como tais.

É necessário cavar uma trincheira.

Quando era o tempo da semeadura, muitos zombavam do que o Odin semeava, o modo como o fazíamos. Queriam que semeássemos, que cultivássemos outras coisas.

Os conselhos eram explícitos: façam o que lhes indicamos e serão salvos nos braços da aceitação de nós todos. Tivemos de tapar nossos ouvidos, quase nos isolar totalmente para encontrar a rota que era nossa, para evitar sermos divididos ou arrastados para outro lugar.

Passaram-se muitas estações. Agora que é tempo de colheita e que muitos reconhecem que verdadeiramente há algo para ser colhido, olhamos ao nosso redor. E é como se, depois de longo inverno, a solidão fizesse enfim parte de nossa vida.

Pelas cartas que recebo, pelas visitas, pelos encontros que tenho, me dou conta de que o significado do Odin está somente em parte nos seus resultados teatrais. Encontra-se em sua própria existência, em sua sobrevivência como sinal tangível de que um grupo de pessoas excluídas, de diferentes países, de diferentes religiões, de diferentes línguas – na realidade um grupo de desadaptados –, teve a coragem de deixar a terra firme, onde os homens parecem trabalhar utilmente a terra. Sobre uma balsa levaram seu próprio saco de terra e a trabalharam obstinadamente, sem seguir a cultura do continente, adaptando-se às correntes que os empurravam para longe. É este o valor do Odin, de outros grupos, de outras pessoas que, até hoje, passaram quase uma vida inteira semeando sobre a água.

Mas, apesar de tudo, se há quem consiga sobreviver, então, paradoxalmente, sua "a-sociabilidade" se transforma em algo social. O teatro torna-se, então, o meio para não ficar só, para estender a ponte, para criar laços sem renunciar aos próprios sonhos.

O teatro torna-se também a armadilha, a trincheira para proteger e esconder o que consideramos essencial.

Ao longo dos anos de luta, nestes anos de intensas atividades realizadas para salvaguardar o essencial, obrigados a gastar energias e imaginação simplesmente para poder sobreviver, a coragem para continuar também nos chegava porque sabíamos que outra pessoa, que outro grupo, se encontrava nessas mesmas condições. E, mesmo assim, continuavam sem ceder e usavam toda sua força, toda sua astúcia para proteger uma busca que não era apenas teatral.

Quando olho ao meu redor e tento compreender o que é que aconteceu com a busca teatral dos anos 60, vejo claramente como se dirigiu lentamente a uma direção que no começo nenhum de nós previa. Um laço profundo com uma história precisa, cujos predecessores poderiam ser Stanislavski, Meyerhold ou Brecht, nos fazia traduzir nossas próprias necessidades em termos de teatro, de "reforma da linguagem teatral" e de seus meios expressivos. Com o tempo e com a experiência, este laço foi mais além da profissão, transformou-se em atitude ética, com seu modo particular de perceber, de agir. Se para muitos esta dificuldade representa uma ampliação das fronteiras do teatro, freqüentemente nos parece como uma recusa de tudo que em nossa cultura tem sentido chamar de teatro.

Penso em Grotowski, nas pessoas do Living, em nós do Odin. Não fomos os únicos, depois de ter trabalhado durante anos para redefinir o papel e a figura do ator, a tentar, em seguida, eliminar o ator em seu companheiro de trabalho, anular a representação.

E, conseqüentemente, anular o espectador.

Foi dito que o "espectador" é algo menos do que "homem". Mas falo do homem. Da necessidade de transformar o teatro em uma situação bem-delimitada, que permita ir mais além das relações e das percepções que devem caracterizar a vida de cada dia.

Para alguns, isto significa avançar sobre um terreno perigoso, suspeito, denunciável como "romântico", "místico", "irracional".

Esta busca consciente de quem escolhe o teatro não para ser "espectador", mas como situação para alcançar um nível diferente de experiência, supera já os limites definidos por uma convenção velha de poucos séculos: o Teatro.

O que vemos se olhamos ingenuamente através desta palavra usual?

Quando Leeuwenhoek pôs uma gota de água sob um microscópio, observou com espanto uma grande multidão de seres invisíveis a olho nu. Até então a "vida" era algo de visível: o cavalo, o cisne, o delfim, o verme. Esta nova forma de vida levantou muitas perguntas: qual a função destes pequenos seres, os

"micróbios"? Qual era sua relação com o "Reino da Natureza"? Muitos cientistas importantes da época – Buffon, por exemplo, que conseguiu fazer grandes progressos nas ciências naturais, estudando a *história* da natureza – chamaram a esta forma de vida de "uma ofensa à natureza".

Durante anos, nas conversas de salão falou-se dos micróbios como de uma curiosidade cuja existência carecia de importância. Depois se soube algo mais sobre os micróbios, sobre seu significado no processo da vida. E como eram mais perigosos que o tigre.

POVOS, QUILOMBOLAS

As tristes verdades são também sólidos álibis.

Uma triste verdade diz que quando se está em poucos, nada se pode fazer. Sempre, no final, ficaremos reduzidos a não ser mais que um instrumento nas mãos de quem controla as grandes instituições, e tem o poder de abrir e fechar as fontes de nossa subsistência. E, fatalmente, será necessário integrar-se, mudar-se, ou então ficar reduzido à inatividade e à ineficiência.

Que tudo isto seja verdade é fácil provar. É tão evidente que é inútil falar a respeito.

Que tudo isto seja falso é algo que se deve – e se pode – demonstrar por experiência.

A incômoda verdade é que, ainda que em poucos, é possível chegar a modificar a situação que se impõe e que parece nos deixar sem possibilidades de saída.

Não é suficiente ser diferentes, orientar-se sobre normas e valores de vida mais justos, resistir permanecendo o mais próximo de si mesmo, de suas próprias aparições, ainda que sejam ingênuas e utópicas. É necessário atravessar e superar a situação que, em geral, marca um grupo marginal: ser subcultura. Um teatro que responde às "novas culturas" dos jovens, um "teatro jovem", não constitui um valor por si só. É o teatro de uma das subculturas que caracterizam nossa sociedade.

É necessário transformar-se de subcultura em cultura. Cultura como habilidade de adaptar-se e modificar o ambiente, como meio de organizar e intercambiar as numerosas atividades individuais e coletivas, como capacidade para transmitir a "sabedoria" coletiva, fruto das diversas experiências, dos diversos conhecimentos técnicos.

Somente a capacidade de reorganizar no seu interior todos os aspectos fundamentais que regulam a convivência permite a um grupo adaptar-se ao exterior sem dele depender totalmente.

É necessário orientar-se em direção a uma espécie de completeza, em direção a um microcosmos cultural. A completeza cultural não é autismo, é o seu oposto: capacidade de responder continuamente, de reagir de maneira adequada e apropriada às mudanças de situação, sem que o grupo se degrade em matéria morta, rígida até se romper, ou maleável como a cera que recebe a marca do selo.

O passar de subcultura à cultura de grupo corresponde a passar do estado de menor para o estado de minoria. Estas minorias que se abrem como pequenas armadilhas no próprio centro de nossa sociedade constituem o que talvez seja a mais importante mudança cultural de nossos anos, e não somente no teatro. É ilusório crer que só os grandes organismos provocam grandes mudanças.

A própria discriminação obriga os grupos a uma só perspectiva, além da de trair-se ou desaparecer: transformar-se em povos, nos dois sentidos da palavra, a sua gente e o lugar físico onde vive. Mas a discriminação, o constrangimento à marginalidade, não é em si cultura. A maior parte dos grupos vive somente uma condição de inferioridade.

Uma cultura no sentido próprio, adulta, mesmo se em número limitado de pessoas, existe quando um grupo é capaz de se confrontar com a cultura circundante em todos os níveis: desde o da organização econômica até o do uso dos produtos do próprio trabalho, desde o das relações interpessoais até o da reflexão crítica sobre sua própria obra.

Como socializar as próprias necessidades, servir-se delas, trabalhar com elas para alcançar os outros, sem se esconder atrás das esperadas respostas e das esperadas necessidades da sociedade?

Discutir sobre problemas que não se podem resolver discutindo é um hábito que é necessário perder.

Apegar-se a um teatro político significa evitar o problema de fazer, com o teatro, uma política.

De que teatro tem necessidade hoje a sociedade? Quem não aceita uma sociedade e uma cultura que lhe é imposta, mas busca uma sociedade diferente e sua própria cultura, deve inverter a pergunta. Deve perguntar-se o que ele quer, com o teatro, da sociedade.

A nostalgia dos povos, de uma cultura popular enraizada em um passado comum, de gerações e gerações, é a doença do retorno impossível.

A cultura dos grupos teatrais é uma cultura sem raízes.

É a cultura dos quilombolas, dos escravos negros que no Brasil, Jamaica, Suriname, Cuba fugiam para as montanhas e para a selva. Davam vida a minúsculas comunidades que, às vezes, resistiam longo tempo, e freqüentemente tinham contatos regulares com os plantadores brancos que não eram suficientemente fortes para abatê-los.

Os quilombolas perderam quase toda a sua cultura africana. Assimilaram muitas das características culturais dos brancos, dos quais tinham escapado e cujo mundo recusavam. Não tinham uma cultura, sua única raiz era sua própria fuga.

Deviam reconstruir uma sociedade.

E, a partir dos fragmentos de um passado não-homogêneo, das línguas esquecidas ou mal-aprendidas, de ofícios variados, através da solução de problemas concretos, nascia uma nova identidade.

O teatro-cultura não pode ser um teatro indefeso. Seria um suicídio tratar o trabalho teatral e seus resultados, o espetáculo, como problemas de segunda ordem, como instrumentos desprezíveis que não devam tender à perfeição. Quem construía um povoado procurava o lugar que melhor permitia a vida em comum e, ao mesmo tempo, o lugar que melhor estava defendido pelas montanhas, pela água e pelas florestas.

O espetáculo é nossa montanha, nossa água, nossa floresta.

Sua capacidade de comover, de impor respeito, de fascinar até aos que não deveriam ou não queriam aceitá-los nos permite não apenas viver, mas também nos colocarmos fora do alvo.

UM TEATRO A-SOCIAL?

Não se é a-social. Tornamo-nos a-sociais. Uma outra emigração, semelhante àquela pelo pão, atravessa a geografia e a consciência de nossa sociedade. Está composta pelos desterrados, voluntários ou não, de um país, de uma religião, de uma ideologia, de uma classe. Muito pouco nos une em nosso passado, em nossa história, além do fato de que necessidades diferentes e distantes nos empurraram à união.

Quando os teatros de grupo se encontram, é um diálogo de emigrantes o que se tece. Isto aconteceu cada vez que pudemos nos encontrar. De um encontro a outro, reencontramos o mesmo sentido de estarmos duramente entregues ao trabalho e ao mesmo tempo de estarmos suspensos; a mesma consciência contraditória de termos tomado nosso destino nas próprias mãos, e de estarmos, por isso, à mercê de forças que não poderemos dominar, quando o mar já não for adequado para as pequenas embarcações.

A mesma necessidade, toda vez, de nos darmos reciprocamente algo que permita reforçar nossas defesas, para quando cada grupo se encontrar novamente sozinho.

A mesma veia, profunda e quase escondida, de solidariedade, com todas as suas ambigüidades, suas divisões, suas rivalidades.

Freqüentemente, também, com os mesmos sonhos grandiosos e enganosos, que exalam na emigração.

Que emigrante não sonha, por um momento mais ou menos longo, em afastar-se de seus companheiros? Em chegar a ser, uma vez ao menos, cidadão do país que atravessa e ao qual não pertence?

Quem não dá ouvido às vozes que o convidam à triste paz da traição de si mesmo?

Quantas vezes quem renuncia a estes sonhos não se viu jogado contra a mesma acusação: a-social?

Uma acusação que é um conceito vazio.

Nunca é possível estar "fora da sociedade". Apenas podemos divergir de suas normas.

A vontade de ser "a-social" é às vezes o sinal do mais profundo empenho para mudar. É girar a cabeça para outra direção, procurar o que possa ter de diferente desta sociedade que se quer recusar. Aquilo que se recusa se converte no que o orienta, o Norte no qual fixa seu olhar a fim de se afastar.

É a marcha das emigrações paralelas, sempre ameaçadas, com freqüência vencidas. Cada vez que você confia demais nos sonhos, a "realidade" o reabsorve. Mas se consegue afastar-se, dia após dia, passo após passo, com o olhar fixo no que você *não* quer ser, sustentando a si mesmo e sustentando seus companheiros, chega um dia em que se descobre, com surpresa, que o "social" do qual você se afastou se interessa por você. Descobre em você uma imagem de vida diferente. Estuda-o como exemplo de um pequeno grupo que, mesmo vivendo no coração da sociedade, sem se desligar dela, constrói sua própria cultura: um organismo microscópico não-destrutivo, mas portador de outras formas de convivência.

Por que ter medo das palavras? Tornar-se "a-social" é a tentativa de construir a sua microscópica "a-sociedade", na qual você testa concretamente a *vida* a que aspira, não uma disforme emotividade, o sentimentalismo vago de "todos irmãos", de "todos semelhantes uns aos outros".

Não é para construir uma família, mas uma pequena sociedade que tem sentido ficar à parte, escolher um trabalho "inútil", que com o tempo destila resultados objetivos colorindo as relações entre as pessoas, suas visões de mundo, seu comportamento mesmo privado.

Não se pode escolher idéias esperando que estas o mudem. É necessário escolher condições de vida e de trabalho.

Deve-se ser "a-social" se quiser criar um exemplo contrário à sociabilidade da injustiça.

Deve-se ser "a-social" se não quiser aceitar as regras de um jogo no qual você ficará perdido e amarrado. Deve-se tornar alguém se quiser romper ao menos uma malha da rede e encontrar outro espaço fora, outras relações.

Deve-se ser "a-social" se quiser transmitir sua presença e sua ação aos que amanhã poderão se confrontar com suas experiências, a partir de seu rastro.

Não deve reduzir sua presença ao momento presente, a este lugar, às suas relações atuais, às perguntas que hoje lhe fazem.

Talvez por isto você é apolítico? O que é a política? Não é a arte do possível?

Deve-se ser "a-social" para realizar o *seu* possível.

Seria falso idealismo transformar a realidade dos grupos de teatro em um ideal de vida comunitária.

Estes grupos são, antes de mais nada o resultado de tensões, de desadaptações, de um desvio que, a longo prazo, provocou uma angústia e uma sensação de sufoco.

Não são as ilhas da Utopia. São os fragmentos de uma sociedade fronteiriça, as bordas desfiadas entre algo que é Sociedade e algo que não é mais.

Muitos se sentem, nos sentimos agora ou nos sentimos no passado, escorregar lentamente para uma forma de apatia, de impotência. O teatro foi a rocha à qual nos agarramos e que, apesar de tudo, nos faz sociais.

Do ponto de vista dos que possuem o domínio da palavra, podemos parecer mudos que se expressam mediante estranhos sinais, uma linguagem de imagens quase privada. Do ponto de vista dos mudos, somos mudos que conseguem falar.

Constatando o mal-estar ou a impossibilidade de integrar-se em uma vida inumana, alguns falam de marginalização de forma positiva. Falam da própria "loucura" e a exaltam como algo a defender.

Mas a marginalização e a loucura são, precisamente, o que combatemos, a fim de permanecermos fiéis às nossas necessidades fundamentais, recusando ficar reduzidos à impotência e ao silêncio. Não se deixar domesticar não significa se refugiar *na marginalização e na loucura.*

Isto significa não se deixar *domesticar pela* marginalização e *pela* loucura.

O teatro é esbanjamento, mas também é uma atividade socialmente aceita. Aparentemente é improdutivo, porém justifica um trabalho de grupo. Pode projetar nele seus sonhos e suas obsessões, mas dando-lhe corpo, chegando aos outros sem ficar na superfície do idioma que têm em comum.

É o meio para escapar à razão dos domadores, para romper o cerco da solidão.

Responder deste modo se responde à verdade.

Porém, somente a uma face da verdade.

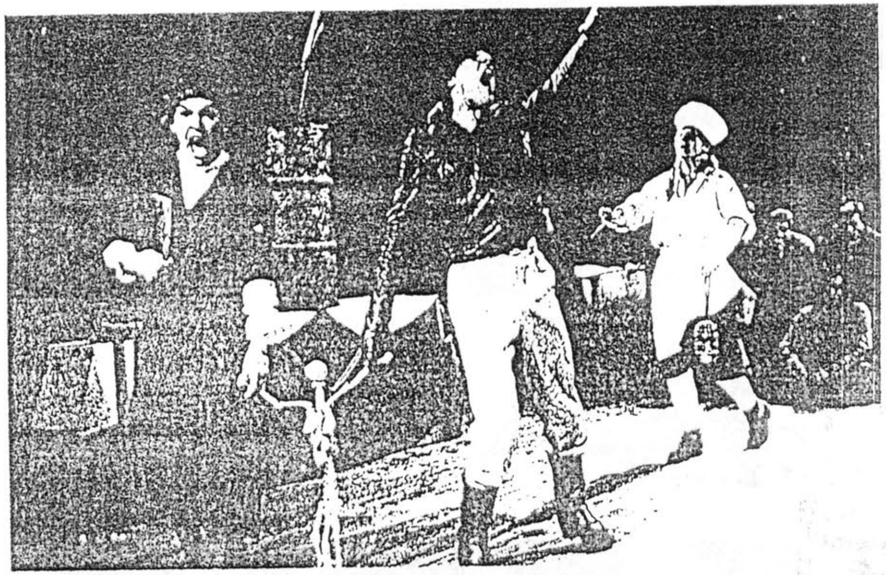
CINZAS DE BRECHT (1982-1984)

73. Roberta Carreri, Francis Pardeilhan, Tage Larsen e Julia Varley.

A primeira versão (1980) foi construída sobre dois textos de Bertoit Brecht. Um ano depois os herdeiros de Brecht proibiram sua utilização.

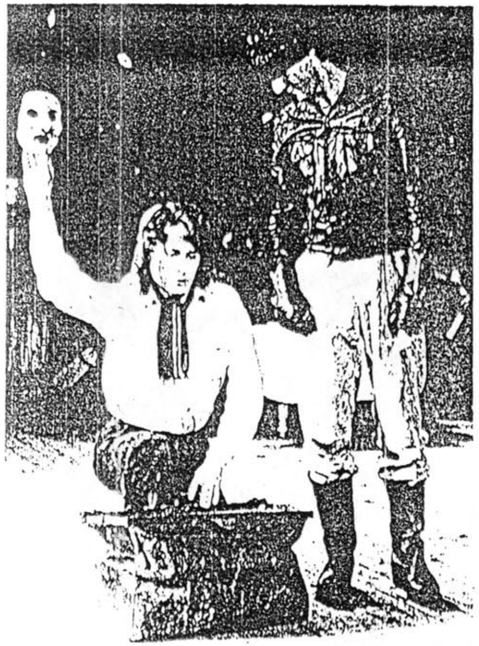
A segunda versão baseou-se nas fontes de inspiração de Brecht: poesia chinesa, baladas medievais, assim como poemas de Tucholsky e Mühsam.

"Cinzas de Brecht" ... esquinas e praças em Berlim com *agit-prop*, Exército da Salvação ... a irresistível ascensão ... exílio ... a China de Lao Tse ... os anos 30 e a guerra de 39-45 ... a voracidade de sabedoria de Galileu ... o suicídio de Walter Benjamin ... a morte de Margarete Steffins ... o lugar de Halles ... a sentença e execução da muda Kattrin ... ante a comissão de atividades não americanas ... depois da guerra.



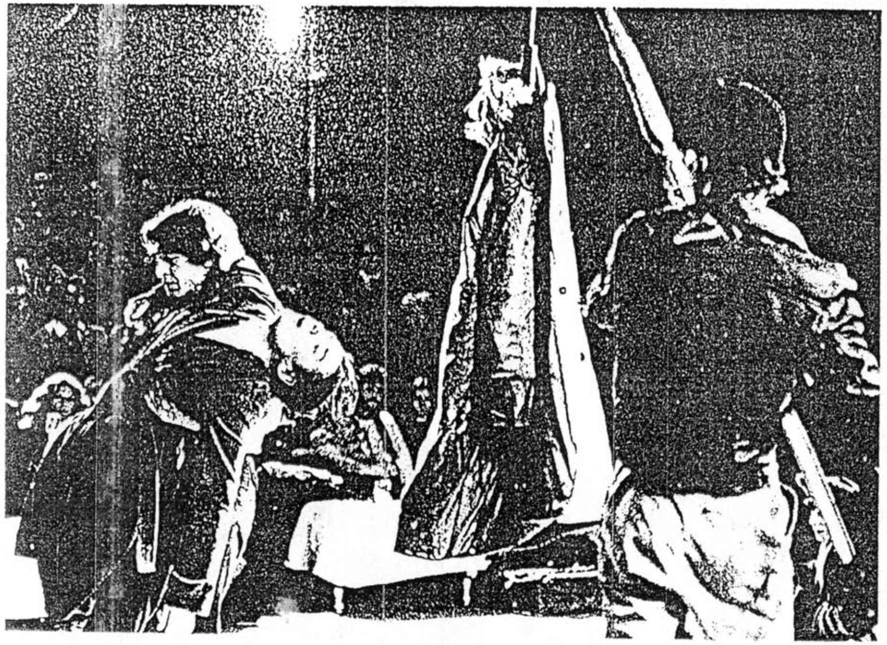
71. Esquinas e praças em Berlim (Roberta Carreri, Francis Pardeilhan e Silvia Ricciardelli).

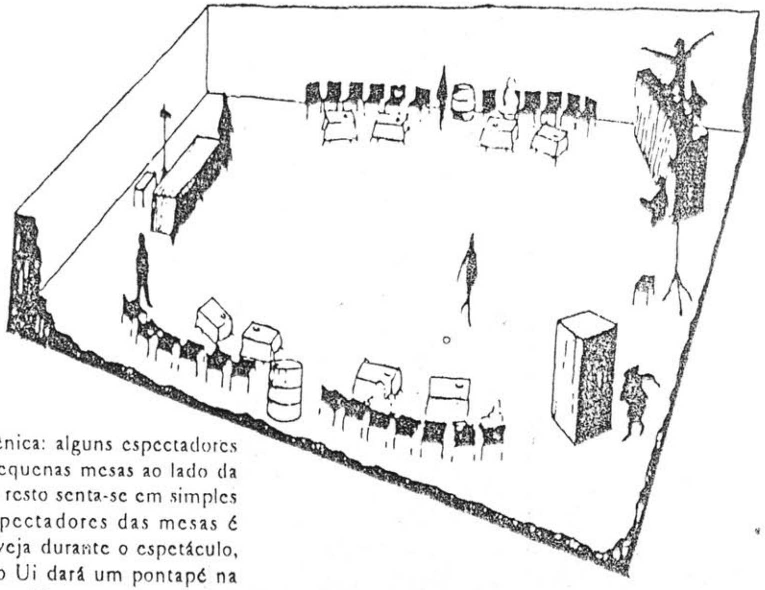
72. Brecht observava com atenção Maria Sanders (Torgeir Wethal e Iben Nagel Rasmussen).



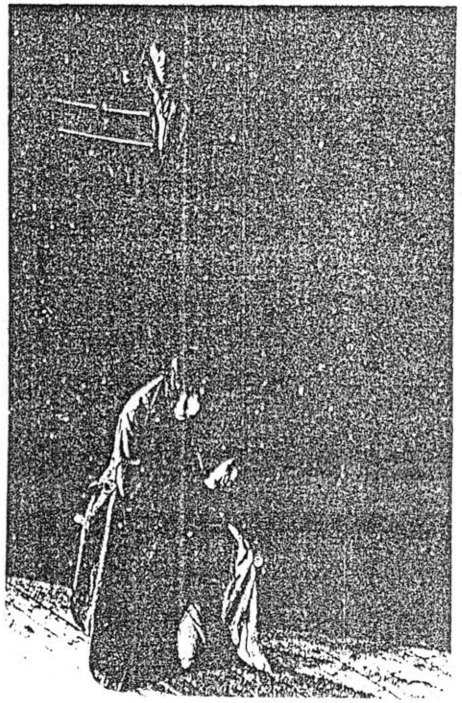
73. No exílio: Brecht mostra sua máscara enquanto Arturo Ui olha desdenhosamente (Torgeir Wethal e Francis Pardeilhan).

74. Margarete Steffin morta em Moscou, Walter Benjamin suicida-se na fronteira espanhola em 1940. (Roberta Carreri Francis Pardeilhan e Torgeir Wethal).





A composição cênica: alguns espectadores sentam-se em pequenas mesas ao lado da cena enquanto o resto senta-se em simples bancos. Aos espectadores das mesas é servida uma cerveja durante o espetáculo, mas logo, Arturo Ui dará um pontapé na mesa destruindo-a. Durante o espetáculo, entre as mesas, o cozinheiro do acampamento preparará uma sopa. No fundo do salão tem um orgão onde Hans Eisler toca.



75. Hans Eisler e o carrasco da muda Kattrin (Ulrik Skeel e Toni Cots).

76. Kattrin, a muda (Iben Nagel Rasmussen).

Diálogo com Brecht

Este texto é uma elaboração de intervenções de Eugenio Barba para apresentar, entre 1978 e 1980, o espetáculo *Cinzas de Brecht*, para críticos e ao público.

Bertolt Brecht está sepultado no Dorotheenfriedhof de Berlim Oriental, não longe do túmulo de Hegel. Também ali estão enterrados Erich Engel, Helene Weigel, Hanns Eisler, Elizabeth Hauptmann, Ruth Berlau.

Como dialogar com os mortos?

Nosso espetáculo revela a nostalgia por um diálogo impossível.

Foi a vida de Brecht que nos provocou. Líamos seus escritos compostos para o público, mas nossos olhos seguiam as sombras, aquilo que escrevia para si mesmo.

Reconhecemos suas experiências de desarraigado e exilado. Fomos confrontados com a sua desencantada inteligência, com a sua astúcia, com as suas ações livres de preconceitos com as quais salvaguardou o que para ele era essencial: a independência intelectual, o olhar claro, a dúvida, a voz discordante.

Sua obras foram nos aparecendo lentamente, não como livros imutáveis, e sim como suas cinzas: algo que transmite o sentido de uma experiência humana muito precisa e no qual ainda não repousa a ambigüidade da vida e das ações.

Can this cockpit hold the vasty fields of France? Pode esta pequena arena para a briga de galos mostrar as vastas planícies da França?

Às vezes, Brecht experimentou o mesmo espanto que os atores antigos, quando, por sobre o palco, olhavam os grandes acontecimentos da história que os haviam precedido e que os rodeavam. Também Brecht se surpreendeu ao duvidar que no teatro se pudessem representar as espessas redes de causas e de forças, que movem o destino dos homens e das sociedades.

Agora, a minúscula cena indica as praças e as multidões da Berlim dos anos 30 e dos anos 50; os territórios da guerra; os campos; os caminhos para a fuga, dos que chegavam a Brecht – pregado à mesa do escritório –, as notícias dos amigos enforcados e fuzilados, assassinados ou suicidados.

Também apresenta a China imaginária de Me-Ti e Ki-Yeh: um mundo no qual a razão é coerentemente dialética, e que, por isso, parece uma fábula.

PRIMEIRO ENCONTRO COM BRECHT

Meu primeiro encontro com Brecht ocorreu em 1961, cinco anos após sua morte, e teve um sabor de náusea.

Quando cheguei na Polônia, meu ponto de referência era a doutrina do teatro brechtiano, e com esta doutrina na cabeça apresentei-me à escola teatral.

Ali, por casualidade, encontrei Tadeusz Kuliszevicz, um gráfico que havia colaborado com Brecht. Seu é aquele cartaz para *A vida de Galileu*, onde Galileu está desenhando com um tênue traço, homem encurvado que parece fechado em seu mundo à parte, mas que na realidade é como uma pilha elétrica pronta para produzir energia. Kuliszevicz deu-me uma carta de apresentação para Helene Weigel, e com esta carta no bolso fui a Berlim.

Era fevereiro e chegava de Varsóvia, que ainda conservava os vestígios da guerra. A reconstrução prosseguia com lentidão, porém, em certos ambientes, pela noite, estourava a alegria de viver. Os atores iam comer, depois dos espetáculos, no Club Spatif, aberto até às duas da manhã. Estavam animados pela vodca, pela comida, pela particular exaltação que os toma após a fadiga do espetáculo.

Freqüentemente, tinham vontade de continuar, e então iam ao Bristol, o único clube, em Varsóvia, que permanecia aberto até o amanhecer. À entrada, uma mulher velha com uma cesta oferecia flores de papel para vender, e os atores lhe davam, com prazer, um pouco de dinheiro, para oferecer uma flor falsa a alguma colega.

Pela noite, as luzes das ruas eram vencidas por centenas e centenas de luzinhas que as mulheres acendiam ao longo dos muros das ruínas: iluminados por aquelas pequenas chamas, liam-se os nomes dos poloneses fuzilados pelos alemães durante a ocupação.

Varsóvia era tétrica e cinza, com longas filas fora dos armazéns de gêneros de primeira necessidade. Os *bulldozers* que escavavam os escombros encontravam esqueletos e os levavam um após outro. De Varsóvia cheguei a Berlim Ocidental, e vendo todos aqueles *néons*, aquelas lojas de flores e de frutas, de chocolate, de plástico colorido, imprevistamente senti um sabor de vômito. Tinha esta sensação na boca quando passei à Berlim Oriental.

"A MÃE" E A TEORIA

No final do espetáculo do Berliner me dei conta de que estava chorando. Era *A Mãe*. Se é verdade que, no final da vida, aparecerão nitidamente as imagens que assinalaram nossas principais experiências, penso que entre estas imagens estará também Helene Weigel, na cena final de *A Mãe*.

Quando voltei a Varsóvia sentia-me embaraçado: como era possível que me tivesse deixado levar pelo sentimentalismo? Como pude cair nesta armadilha? E, no entanto, depois de um ano na Polônia começava a ter reflexos de cinismo bastante eficazes. Se fui tão ingênuo a ponto de chorar, o que não tinha funcionado no espetáculo, ou em mim como espectador? Aonde tinha ido parar

o efeito que Brecht queria obter e que estava tão claramente preciso em suas páginas?

Não me sentia só embaraçado, estava desconcertado. As teorias se diluíam: as teatrais e as outras. A Polônia atuava como um ácido corrosivo sobre tudo o que tinha acreditado e imaginado.

Minha casa de estudante dava sobre a Praça dos Heróis do Gueto. A Praça era uma pequena colina de uma dezena de metros, porque ali os escombros não haviam sido removidos, apenas aplanados. Em cima desta colina de escombros havia um monumento: cada dia chegavam ônibus de turistas da Alemanha Oriental, e o guia explicava.

Um de meus amigos era um promissor e jovem funcionário do partido: "Mudar algo neste país" – dizia-me – "é como meter o próprio pênis em um bloco de gelo: no final, fica-se castrado e não derrete nada". O que mais doía era vê-lo, consciente e inteligente, aceitar as regras do jogo.

Brecht e o teatro não eram mais um verdadeiro problema. O problema era o extravio. O problema não era mais fazer esta ou aquela escolha precisa, e sim conseguir, caminhando com dificuldade, sobreviver sem se tornar uma parte do gelo.

Cambaleando, cheguei a Opole, e ali encontrei Grotowski. Era um jovem dois anos mais velho do que eu, e foi meu mestre. Em 1956, fora um dos chefes da Juventude Comunista polonesa, quando em março, em Poznan, os operários se rebelaram e os estudantes da universidade se proclamaram a favor de Gomulka, o qual chegou ao poder e iniciou o famoso outubro polonês. Pela primeira vez se teve a sensação de que em um "país socialista" as coisas pudessem mudar. Mas, em 57 e em 58, começou o que os poloneses chamaram de a "política do salame": tirar, uma fatia por vez, o que teve de ser concedido. Em 59, Grotowski deixara a política, e começou a fazer teatro. Quando o encontrei, comecei imediatamente a falar-lhe de Brecht e de suas teorias sobre o teatro. Grotowski era sempre muito cortês: escutava-me com um sorriso que convidava a falar. Porém, depois de um tempo, comecei a me perguntar se, verdadeiramente, era um sorriso de incentivo.

KRAK DOS CAVALEIROS

Durante muito tempo não consegui compreender por que aquilo que entrevia em Brecht não correspondia ao que me ensinava a experiência, e por que, ao mesmo tempo, me mandava como uma espécie de sinais.

O Odin Teatret teve mestres bem visíveis, com os quais debatemos, com os quais dialogamos: Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein. Entre eles, também Brecht, mas como em uma cripta secreta: antes de mais nada, porque a interpretação parasitária de suas peças e o álibi político provido por seu nome nos enchiam de embaraço, obrigando-nos, durante vários anos, a dialogar com ele às escondidas. Mas, principalmente, porque o sentido de suas palavras era difícil de decifrar.

Compreendi que devia me perguntar não o que significavam as palavras de Brecht, e sim o que o havia conduzido a colocá-las no papel. Então, compreendi a estranha força de Brecht. Não a fé nos ideais, e sim nas próprias ações, por mais pequenas, anônimas e aparentemente insensatas que estas sejam. A fé em que, apesar de tudo, tenha sentido permanecer fiel à própria identidade; a confiança de que a própria ação fica, mesmo quando os tempos são escuros e ninguém a nota: como uma pedrinha branca que deixamos atrás de nós, e que alguém pode encontrar depois de muito tempo.

Entre 1933 e 1948, Brecht quase não pôs os pés no teatro, e, no entanto, nunca deixou de escrever, todos os dias, de país em país. Sabia que suas peças não seriam representadas, que o que fazia não tinha um sentido político imediato. Trabalhava horas inteiras sabendo que o que fazia não valia nada para os demais. Foi proclamado pai do teatro comprometido, mas, se percorremos sua vida, vemos que nunca teve estreitas relações com os movimentos operários. Os intelectuais marxistas o atacavam como um burguês decadente que flertava com o marxismo, mas que vivia no seu isolamento e não sabia nada da classe operária. E, em termos imediatos, tinham razão. Nos anos do exílio na Dinamarca, Suécia, Finlândia, Estados Unidos, não se misturou à luta política. Onde quer que fosse, nunca tinha contatos com as organizações comunistas. Pelo contrário, com freqüência as organizações comunistas o atacavam. Na Dinamarca, quando *Cabeças redondas e cabeças pontiagudas* é representada, os jornais de esquerda destroem o trabalho, porque se trata de uma análise grosseira e equivocada da situação histórica e política. Ninguém se interessa por seu teatro, apenas alguns grupos filodramáticos. Ele escreve, continua escrevendo.

Esta é uma grande lição: a consciência de qual é a relação do indivíduo com a história, de que não se trata de algo fugaz.

Seu modo de manter-se à parte, de não participar, de olhar com desapego, como de trás de uma janela, é um modo de compreender, de conservar um olhar agudo, que parece despreocupado, cínico e, no entanto, que revela a verdade.

De trás de uma janela do terceiro andar, na casa de Fritz Sternberg, Brecht olha a multidão, o primeiro de maio de 1929. De repente, vê a multidão se agitar, se dispersar, enquanto a polícia atira. Brecht presencia a cena sem participar.

A história do Berliner Ensemble, na Alemanha Oriental, é a história de uma grande tentativa de utilizar as regras do jogo sem respeitá-las. É também a história de como as regras do jogo, se se tentam utilizá-las por demasiado tempo, acabam por enredar e impor a própria lógica, com uma mão de ferro.

Porém, apesar de tudo, o Berliner Ensemble continuou sendo um pequeno oásis para os intelectuais da Alemanha Oriental ou para os poucos intelectuais do Ocidente que o iam visitar. Max Frisch conta como, enquanto Brecht viveu, ir à Berlim Oriental era verdadeiramente uma aventura intelectual. Também porque Brecht mais uma vez se isolava, se fechava em casa, onde recebia algumas pessoas, criava pequenos círculos. Não era ele o diretor do Berliner Ensemble, a diretora era Helene Weigel. Brecht não tinha um título oficial: isto lhe permitia distanciar-se de seu teatro.

Mas o que se ocultava atrás das poltronas de veludo do Berliner, atrás das imagens dos grandes lustres de cristal? Uma altura. E naquela altura havia um *Krak*.

Nos anos em que, na Palestina, os homens que se dedicaram às coisas espirituais começaram a se transformar em monges-soldados, e que Roger Buyant, leproso, fundava uma ordem religiosa para recolher os cruzados afetados pela lepra e depois os transformava, para defendê-los da discriminação e do extermínio, em uma ordem militar, o *Krak* dos Cavaleiros, nos confins do Líbano, constituía um oásis de segurança para o estrangeiro que cruzava o território dos árabes. Era um castelo guardado por um punhado de cavaleiros: tão poucos que não podiam fazer nada contra as potências que os rodeavam, porém suficientemente fortes para que aos inimigos não viesse a vontade de destruí-los; o jogo, de fato, não valia a pena. Os cavaleiros do *Krak* derrotaram Nur Edin, resistiram ao assédio de Saladino, sobreviveram mais de um século; e, para todos aqueles que enfrentavam o perigo de seguir as próprias necessidades (porque naquele momento para muitos era aquilo o que necessitavam: ir ali, àquele Sepulcro vazio), para todos eles o *Krak* era o lugar onde podiam ser protegidos, imunes ao perigo de serem assassinados ou vendidos como escravos.

Brecht escreveu muitas coisas sobre o compromisso do teatro, e sobre as condições que o tornam eficaz. Mas, uma das últimas coisas que mostrou, sem falar, foi esta: o teatro pode ser um *Krak*.

Hoje me dou conta de como a imagem de Brecht também esteve presente nos anos em que eu acreditava que se tinha apagado e dissolvido em meu panorama mental: os anos em que trabalhei junto a Grotowski. Nesses anos vivi pessoalmente a aventura da construção de uma fortaleza teatral.

Quando Grotowski, depois de ter abandonado a política, se retirou a Opole, em um teatrinho tão grande quanto um palco, e começou a trabalhar com sete atores, deve ter-se dado conta, imediatamente, de que as reações oficiais começavam a ser ameaçadoras, ao redor de seu minúsculo teatro. Toda sua atividade desrespeitava as normas segundo as quais o teatro se expressa e se justifica. No fundo, teria sido muito fácil para as autoridades polonesas destruírem Grotowski, mas sempre havia certa insegurança e o jogo não valia a pena. No começo, a decisão de fechar o teatro de Grotowski dependia das autoridades locais. Mas, estas estavam em dúvida, já que este pequeno teatro começava a ser conhecido no exterior e, em caso de reações estrangeiras, as autoridades centrais teriam tido do que censurá-los. Depois, também as autoridades centrais se deram conta de que o teatro de Grotowski estava se transformando em algo muito particular. Porém, já então o nome de Grotowski era muito conhecido no exterior e se fazia necessário ser prudentes, se não queriam reações desagradáveis e um eventual fechamento.

Nesses anos, Grotowski estava sendo atacado como formalista, como místico. Ele, em compensação, não seguia os planos de produção do Ministério da Cultura. Quando representava *Kordian*, em 1962, não havia espectadores. Os atores, para atuar, se contentavam, com que na sala houvesse uma ou duas pessoas.

Nesta situação de deserto e de cerco, lendo as notícias dos jornais, examinando o modo com que as pessoas nos cumprimentavam pela rua, escutando o que os funcionários do lugar diziam e davam a entender nas entrelinhas, sentia-se o gelo fechar-se cada vez mais. Então, era necessário concentrar-se somente no problema banal de como sobreviver, em como defender aquela partícula de vida que não queríamos que desaparecesse. Então, comecei a viajar, a escrever. Nunca antes tinha escrito, era também muito tímido, envergonhado. Porém, tinha de encontrar a coragem para bater em portas que não conhecia, à porta de Lévi-Strauss, por exemplo, somente para que Lévi-Strauss, recebendo-me por pouco tempo, me dissesse estar interessado na experiência teatral da qual lhe falava. Bastava que dissesse: "É interessante", para que eu pudesse voltar à Polônia e proclamar: "Estejam atentos, não toquem neste teatro, porque existem pessoas importantes interessadas nele". Esta foi a minha escola, além daquela de permanecer sentado olhando o trabalho de Grotowski.

Em 1978, fui convidado a ir a Berlim Oriental para a comemoração do aniversário do nascimento de Brecht. Teria 80 anos. Encontrava-se presente toda a nata da inteligência brechtiana – professores que fizeram uma carreira universitária escrevendo sobre Brecht, durante anos, impondo-o como uma nova ortodoxia. Agora, diziam que o Berliner era um teatro que, atualmente, não tinha sentido, que era um museu empoeirado. No Berliner haviam preparado uma nova montagem: a primeira versão de *A vida de Galileu*, aquela que mostra como o intelectual pode transmitir sua voz, apesar do regime que tenta amordaçá-lo.

Mais uma vez me sentia emocionado, mas, sobretudo, era forte o estupor, a surpresa: como conseguiram representar, aqui, este espetáculo? A última cena era glacial e terrível: Galileu cego, vigiado pela filha, com o gesto rápido do conspirador e quase com as mãos de rapina do ladrão, pega debaixo do próprio banco, quando sabe que ninguém o vê, folhas, e escreve rapidamente e logo volta a esconder o que escreveu.

À emoção que me ligava ao palco se unia a raiva por todos aqueles intelectuais do Ocidente que estavam sentados ao meu redor e sussurravam, como se não compreendessem aquilo que o espetáculo conseguia gritar: "Que tédio! O Berliner está se acabando, tudo isto é um museu, não fazem mais que se repetir...".

Sentada ao meu lado havia uma senhora de uns quarenta anos. Quando saímos começamos a conversar. Vivia na Argélia, onde ensinava literatura e teatro alemão. Era uma berlinense, mas se casara com um argelino. Contou-me sobre os anos em que, durante a guerra da Argélia, os países socialistas acolhiam estudantes e guerrilheiros argelinos e os faziam estudar. Ela se apaixonou por um destes jovens. Mas, quando decidiu casar-se com ele e segui-lo à Argélia, após a libertação, foi convocada à sede da Juventude Comunista, onde lhe explicaram que não era bem aceito o fato de que se casasse com um argelino e, por ele, abandonasse a Alemanha. O estado alemão não lhe pagava para que se preparasse profissionalmente e depois deixasse o país. Que fosse uma boa companheira durante todo o tempo que o argelino fosse um hóspede, até que dormissem juntos à cama, mas casar-se e segui-lo, não. Ela argumentou firme. O último ano, depois de ter-se casado e antes de abandonar a Alemanha, foi um ano de deserto: todo o seu ambiente, da família até os amigos, se fez hostil. "Você vê", me disse, "havia um só lugar onde podia ir e me sentir como em casa: era o Berliner Ensemble. Era como se ali não se seguissem as mesmas regras, os mesmos modos de se comportar da cidade que me rodeava. Era o único lugar onde havia oxigênio, onde podia respirar".

A sós, no bonde que me levava ao hotel, olhava passar os contornos cinzas dos grandes edifícios de Berlim.

As luzes do teatro, suas convenções e suas teorias artísticas pareciam-me falsas e desatuais, como se enganassem a pesada e brutal evidência da realidade. Porém, imediatamente depois, como por efeito de uma ilusão de óptica ou de uma imprevista clarividência, pareciam-me as luzes subterrâneas de um refúgio. E me perguntava se a história dos grandes reformadores do teatro moderno não era, na realidade, outra história: a dos construtores de fortalezas nas quais é possível respirar oxigênio.

AS RÉDEAS E O CAVALO

Duas imagens se aproximam irresistivelmente: O cavalo de Guernica e o grito mudo de Helene Weigel e *Mutter Courage*. Um crítico, depois de ter visto *Mutter Courage* do Berliner Ensemble, disse que durante todo o espetáculo teve a sensação de que houvesse grandes terremotos emotivos aos quais Brecht, para dominá-los, havia imposto uma crosta de regras. Quando Brecht, precedido por enxames de aviões de bombardeio, chega a Berlim e começa a construir o Berliner Ensemble, o faz junto a homens que viveram o exílio, as prisões nazistas, os campos de concentração. A cidade está em ruínas: vivera o entusiasmo e a exaltação coletiva da Grande Alemanha.

Os jovens que vêm a Brecht, Werkwert e os outros pertencem à geração que partiu para a Rússia como guerreiros, seguros já da própria vitória, cantando.

Voltaram descalços e com as costas quebradas. É compreensível que todos eles não tivessem muita vontade de se jogar na onda da emotividade. A emotividade é para eles um reflexo negativo: não devem mais *deixar-se ir*.

Brecht, por outro lado, conhecia bem este problema: durante os anos de exílio, tivera de combater duramente contra as paixões, contra a raiva, a dor, o desespero, os sonhos e as esperanças, para conservar a lucidez necessária para compreender o curso real dos acontecimentos sem se deixar aprisionar.

Às vezes, não podemos deixar de nos assombrar, lendo a biografia de Brecht: o modo como se comportava com as mulheres, com os amigos, seu cinismo, seu niilismo moral. Não era imoral, mas amoral, como se certas forças o transportassem mais além do bem e do mal. Eram forças vitais e destrutivas, talvez da mesma cor das que nutriam Dostoievski.

Em sua vida privada, Brecht manteve sob controle as forças que ameaçavam disseminar destruição e destruí-lo, e as encerrou sob a máscara do sábio chinês, o homem distanciado, irônico, que fuma sorrindo.

Parece impossível que este homem tenha pontos de contato com o grande jogador, o místico Dostoievski. De Dostoievski, Brecht falava, às vezes, com ar de superioridade, dizia que era um "sonso", e usava o tom que um irmão maior usa nas discussões com um irmão menor demasiado sensível e idealista. O primeiro sabe cultivar sabiamente os próprios vícios e as próprias paixões; o segundo deixa-se dominar. O primeiro corre o risco de ser demasiado racional e prudente; o segundo corre o risco de delirar. O primeiro escolhe o exílio para não trair; o segundo para escapar às dívidas.

E, no entanto, tanto o primeiro como o segundo vivem experiências semelhantes, como dois indivíduos de uma mesma família: ambos sofrem uma brutal redução ao anonimato depois dos primeiros êxitos precoces; tanto um como outro, buscando o povo, se desenraízam do próprio ambiente: um recolhe a trágica experiência da Sibéria, e o outro quinze anos de exílio. Sobretudo, tanto um como o outro chocam-se com o próprio vulcão interior. Não o renegam, nem o escondem, mas tentam por as rédeas em suas energias, recorrendo a uma fé ou a uma ideologia superior, contra a qual se batem, continuamente, o feroz individualismo de sua vida e o lúcido niilismo de sua razão.

De tudo isto falei uma tarde de junho de 1978, em uma conferência no Instituto Nacional de Cultura de Lima. Assistiam à conferência umas trinta pessoas: havia um distinto senhor em traje de príncipe de Gales, que tinha lido muita filosofia e que trabalhava como operário especializado. Perguntou-me qual era o sentido de minha ininterrupta negatividade, que nunca chegava à "negação da negação". Havia também um estudante de medicina com óculos de sol, que, no final, afirmava que a arte deve ser pura, não contaminada pelo compromisso social; estava presente o representante cultural da Juventude Comunista, que tomava nota, e cujo rosto se convertia na máscara da violência quando eu, com maligna satisfação, recordava como Brecht nunca quis filiar-se ao Partido Comunista, ou quando teve pressa para deixar Moscou, ou quando recordava sua amizade com Tretiakov, que desapareceu na grande insanidade stalinista dos anos 30.

Porém, sobretudo, estava presente Victoria Santa Cruz, uma negra peruana que experimentou a discriminação e, agora, encarna o que os peruanos idealizam como a própria tradição cultural: dirige o Conjunto Nacional do Folclore. Cada noite apresenta, em um grande teatro, as danças dos negros da costa, que parecem abandonar-se ao delírio do ritmo; as danças dos índios de Cusco, pedregosas e compassadas; dos camponeses que metamorfoseiam as danças de seus antigos patrões crioulos.

Com Victoria passeamos pelo centro de Lima. Suas palavras ficam, às vezes, sufocadas pelo ulular das sirenes da polícia que convergem na Praça San Martín, onde o APRA, um partido de tipo peronista, desencadeia sua raiva e sua retórica nesta noite precedente às primeiras eleições políticas depois de dez anos. Dias atrás, haviam, de repente, redobrado e triplicado os preços dos gêneros alimentícios de primeira necessidade; as cidades andinas se rebelaram; foram suspensas as garantias constitucionais; declarou-se greve geral; foi imposto o "toque de recolher". Passando sob os postes de luz, o rosto de Victoria se iluminava – Brecht tinha a sua idade ao morrer, mas ela aparenta ter apenas trinta anos. Imagino que em suas precedentes encarnações tenha sido rainha de Sabá, rainha de Casamance, *medicine-woman* e maga da chuva. Damos volta procurando as ruas mais desertas, longe do furacão.

E também isto parecia um pequeno eco do que eu havia recém-falado no Instituto Nacional de Cultura: como Brecht tentava sempre manter-se afastado dos epicentros da História, para preservar algo que ele parecia considerar importante nos anos da solidão e do desprezo.

Victoria continuava seu monólogo: seu pai era um simples artesão negro, curava sua ferida étnica com um grande amor pela cultura, lia a seus filhos Molière e Balzac, fazia-os ouvir Haydn e Mozart. Seus filhos – Victoria e seu irmão – escutavam entediados, esperando o momento de irem com sua mãe, que conhecia as canções negras e que dançava como uma negra deve fazê-lo. "Não como uma escrava" – acrescenta Victoria –, "porque o negro que consegue não perder seu próprio ritmo, nunca é totalmente um escravo". Seu pai, ao contrário, o perdeu.

Victoria tinha sete anos quando descobriu que era negra, e que uma negra podia ser desprezada. Durante anos e anos odiou os brancos. Freqüentemente tinha o mesmo sonho: era chefe de estação, e, quando o trem carregado de gente branca chegava, manobrava os trilhos de modo que o trem voasse para o fundo de um grande precipício. Todos os passageiros morriam. "E eu olhava esta morte sem ódio e sem amor, impassível. Deste modo" – comentava Victoria –, "eu era a negra que eles queriam que fosse: cheia de ódio. Na realidade, tinha-me feito branca."

Para Victoria Santa Cruz, dançarina, o que é essencial preservar se chama "ritmo". Recorda qual foi a descoberta que a libertou: você não conhece seu ritmo, você o é. O ritmo não é dos negros, de uma só cultura. Não nos podemos encerrar dentro de um complexo de superioridade, buscando as raízes de uma identidade que devia nos fazer diferentes dos demais, que odiamos e que nos desprezam. Desta forma, parou de oscilar entre medo e ódio. "O ritmo" – diz Victoria – "é *não saber* o que *é saber*".

Mas, o longo monólogo de Victoria era o comentário a uma advertência que me havia feito ao sair da sala de conferências: "Reconheço em você alguém da mesma família. Reconheço a mesma violência que pode comê-lo. Você é escorpião e seu oposto é a águia. Sinto que devo avisá-lo, você está perto de seu centro, mas algo ainda o separa". E mais ainda: "Tome cuidado para que sua violência não o destrua e a seus companheiros. Não há ódio em sua violência, no entanto você sabe e não sabe o que é".

Pense em Brecht imerso em uma paisagem elisabetana na qual a história revela seus mecanismos entre os cadáveres. Neste incomensurável teatro de guerra, Brecht é um poeta que se interroga, um sábio que reflete: aonde quer que vá, recusa se adaptar, continua usando apenas sua língua, este alemão que sabe colorir com os acentos dos salmos luteranos, com citações bíblicas ou ecos schillerianos. Ao seu redor, a história segue seu curso, os amigos se suicidam, as mulheres que ama morrem em terra estrangeira, e as vitórias do Grande Pintor de Parede fazem de suas peças algo supérfluo.

"Você conhece a verdade do obstáculo" – diz ainda Victoria –, "só metade dela está fora de você. A outra metade está dentro. Pode superar a metade exterior, e esta, então, se transforma em um degrau que o ajudará a subir. Porém, a metade que lhe fica dentro, você não a pode superar".

O EVANGELHO DE OXYRHYNCUS (1985-1987)

"O mundo está cheio de verdades enloquecidas". Isto dizem os personagens que saem dos livros e dançam em *O Evangelho de Oxyrhincus*.

CANGACEIROS: Homens do Brasil que se converteram em bandidos para combater a pobreza e, no deserto do sertão, tentaram construir uma sagrada Jerusalém ao redor de um novo Messias.

OS GNÓSTICOS, que nos primeiros séculos de nossa era revelaram as forças do mal no Criador e recusaram o Deus desse mundo. Adoradores da Serpente, do Hermafrodita, da Mulher-Deus, cultivadores do ascetismo e da orgia ritual.

SABBATAI ZEVI, judeu que se fez mulçumano, Messias da abjuração, que no século XVII conduziu muitos dos povos de Jahvé ao entusiasmo, desencanto e niilismo. Seu distante discípulo, JACOB FRANK, que no século XVIII renegou todos os princípios morais. Ele disse: "Eu não vim para elevá-los, mas para lançá-los ao abismo".

POLINICES, quis conquistar a cidade de seus pais, Tebas das Sete Portas, e em seguida ficou estendido fora dos muros da cidade, assassinado. ANTÍGONA, sua irmã, quis sepultá-lo e ela mesma foi sepultada viva.

JOANA D'ARC, a virgem armada. Junto à fogueira em que foi queimada colocaram um cartaz que adverte: "Joana, que chamou a si mesma de virgem é uma raposa, uma vertente mentirosa, uma enganadora do povo, uma bruxa, uma blasfemadora de Deus, uma mulher cruel que difama a fé cristã". Vinte e cinco anos mais tarde foi reabilitada e chamada santa.

JUDAS, a pedra recusada que pensou: "É melhor um homem perecer do que vários". E seu irmão menor, O GRANDE INQUISIDOR de Sevilha, que libertou o Messias dizendo-lhe: "Vá e não regresse nunca".

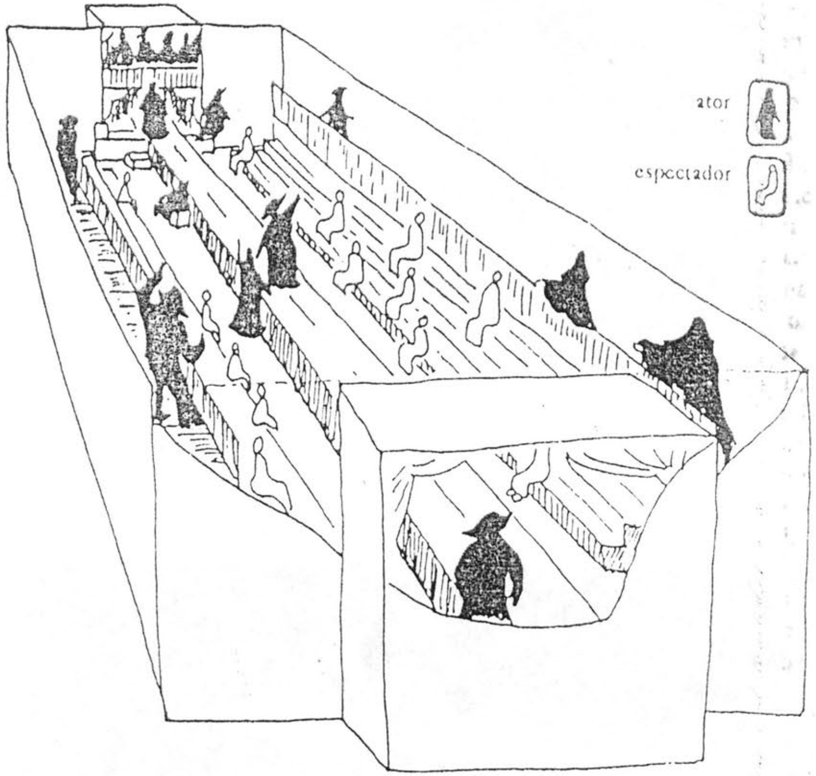
CHASSIDIM, os devotos: judeus que no Século das Luzes rebelaram-se contra a doutrina ortodoxa. Homens alegres que através das danças e cantos expressavam seu vínculo pessoal com o Senhor.

O FILHO PRÓDIGO, que regressou submetendo-se ao pai.

GOLEM, o ser artificial, homem sem alma que obedece a cada ordem e entre eles, sorridente, o físico atômico dinamarquês, Niels Bohr, que sustentava que existem verdades profundas e verdades superficiais: "Uma verdade profunda é uma verdade cujo oposto também é outra verdade profunda". E perguntando: "O que é o contrário da verdade?" respondia: "Não é mentira mas claridade".

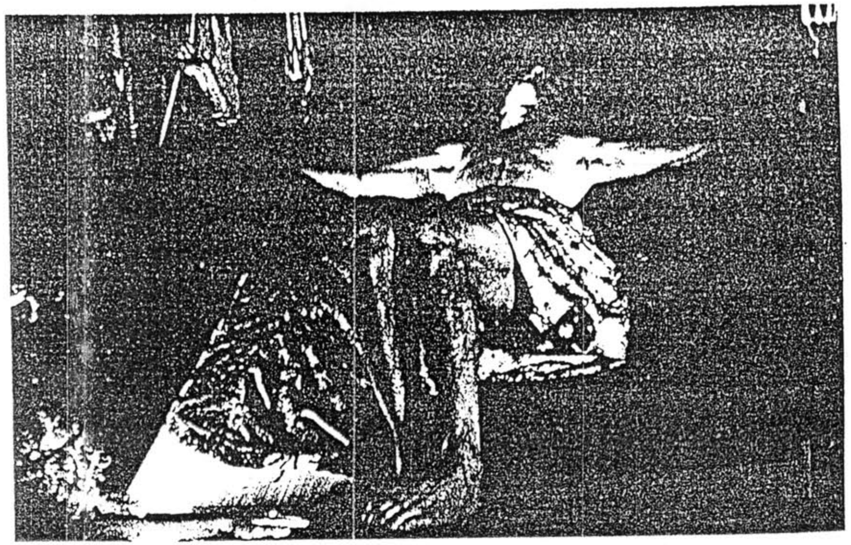
Todos esses personagens bailam na cena da memória: Este é o baile da fé, a fé como se manifestou através dos tempos. Em nosso tempo. É o baile da rebelião sepultada viva.

77. Zusha Mal'ak: "Eu sou o alfaiate que dança os 10 mil nomes de Deus. Os nomes são apenas palavras. Seu nome é silêncio (Else Marie Laukvik).

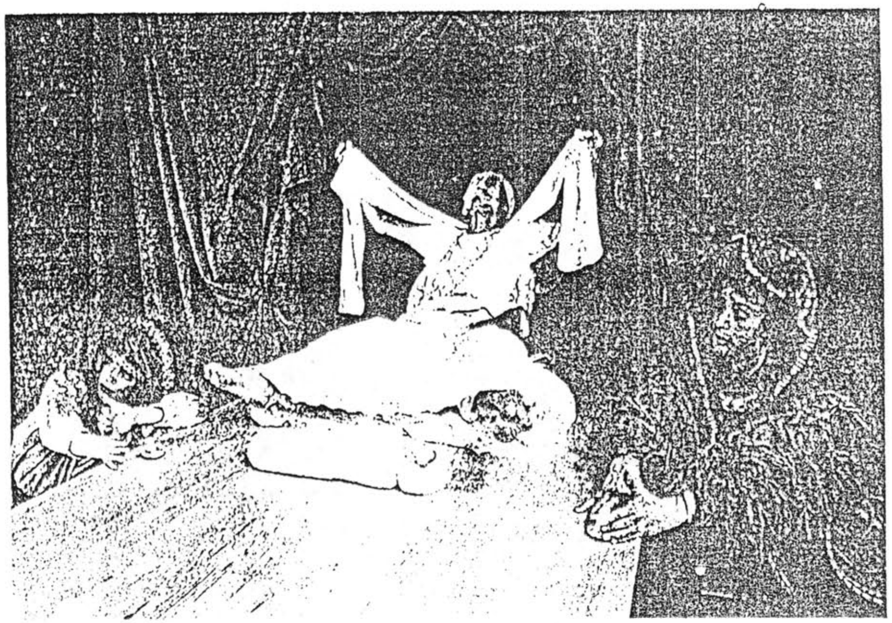


A composição cênica em *Oxyrhincus* é um espaço fechado recoberto completamente por um tecido vermelho. Os espectadores estão sentados frente a frente em duas seções e entre eles há uma ponte, que poderia ser o corredor central da nave de uma igreja. Os atores se movem por todos os lados da sala: na ponte, atrás dos espectadores e fora do "espaço vermelho".

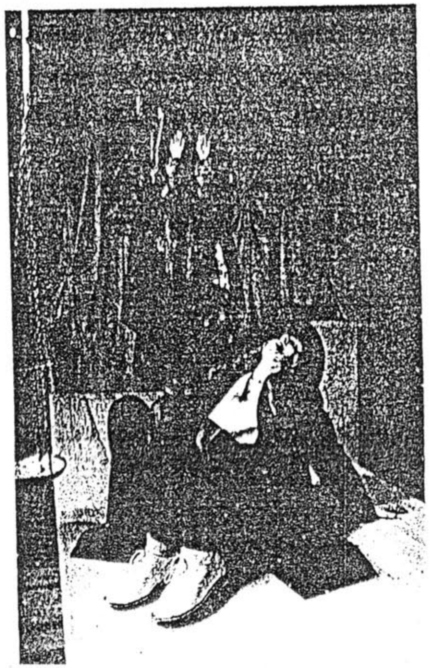
78. Sabbatai Zevi: "eu sou os outros cujos rostos são pó. Eu sou aquele que devora seus próprios filhos" (Torgeir Wethal e Tage Larsen).

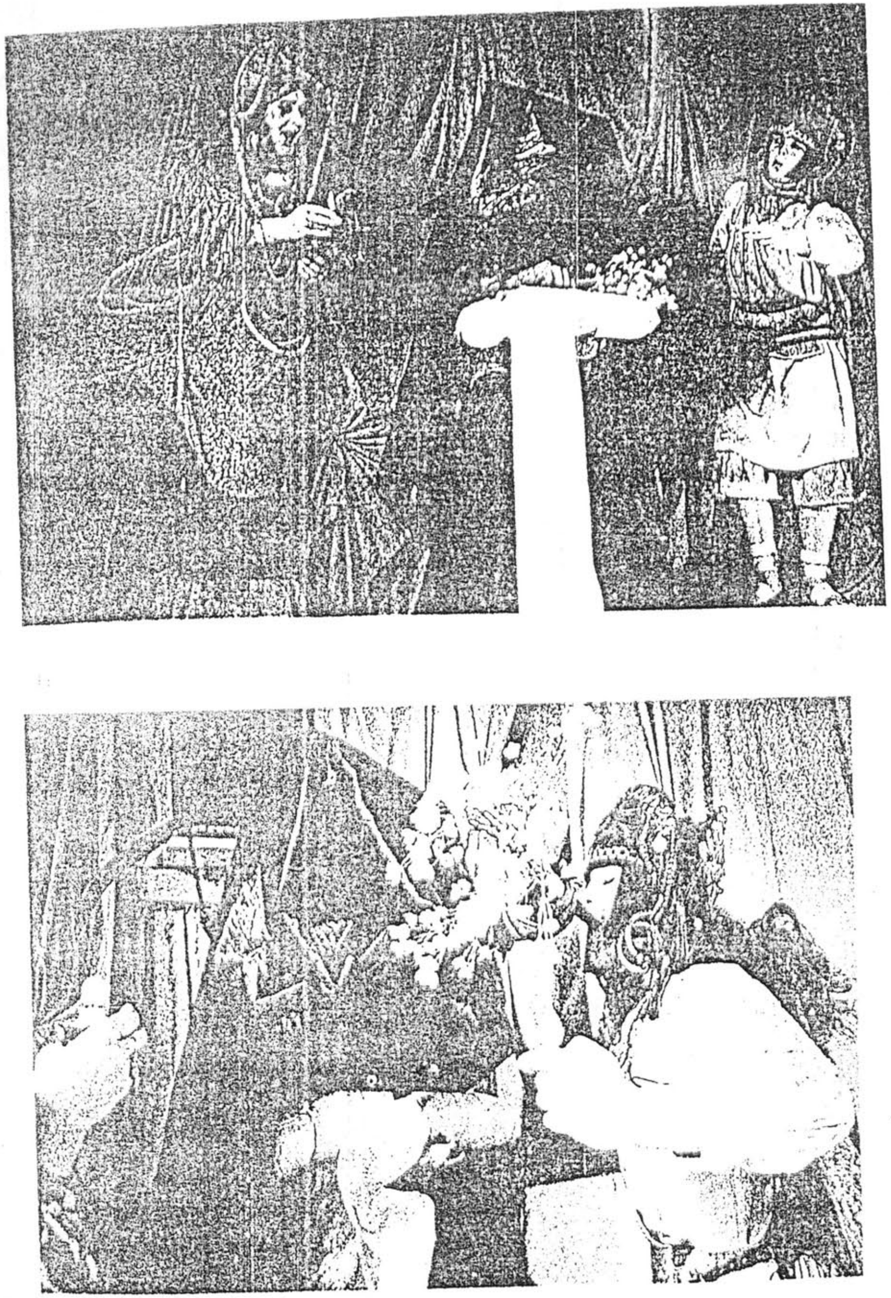


79. Ecce Homo na cruz recorda como foi amado. Recorda os leitos onde se recostou, o desejo brilhando nos olhos, as vozes que estremeciam de desejo. "Recorda, sim recorda como brilharam esses olhos, como as vozes estremeciam de desejo. Corpo, corpo meu, recorda isso" (Francis Pardeilhan).



80, 81, 82. Antigona oferece o recém-nascido a Sabbatai Zevi (Julia Varley, Roberta Carreri, Tage Larsen, Torgeir Wethal e Else Marie Laukvik).





83 e 84. Sabbatai Zevi corta a criança em pedaços e oferece a Joana D'Arc e ao Grande Inquisidor como hóstia (Torgeir Wethal e Julia Varley).

A sombra de Antígona

Conferência no Festival de Teatro de Veneza. Outubro de 1985.

Este artigo foi publicado pela primeira vez em *Teatro Festival*, nº 2, Parma, 1986.

Estamos no *Evangelho de Oxyrhyncus*, o último espetáculo do Odin Teatret. Uma mulher chamada Antígona cobriu com seus vestidos a cabeça cortada de seu irmão, que tinha sido exposta como advertência. A mulher foi surpreendida por um detentor da lei, que se chama Jehuda, o Grande Inquisidor. Este se aproxima. Antígona está prostrada na terra. Jehuda, o Grande Inquisidor, retira de seu chapéu o maço de flores que, na realidade, adorna a faca com a qual já matou outros personagens no espetáculo, e o suspende sobre a nuca de Antígona. Mas não a mata, faz outra coisa: dá voltas em torno dela; e neste ponto se dissipa a escuridão que até o momento reinava na sala, e uma luz dourada, o sol, aparece.

Jehuda procura na terra com sua faca: encontra a sombra de Antígona, começa a raspar suas bordas. Com o punhal delimita a sombra e ao mesmo tempo parece querer apagá-la.

Assim segue a cena, mantendo um frente ao outro: o punhal que tenta raspar a sombra e a sombra que inexoravelmente avança.

Trabalhei muito tempo sobre esta cena para encontrar todos os detalhes, e sem saber por quê. Perguntei-me, todo este tempo, por que trabalhava tanto. Por que esta cena era tão essencial para mim?

Em 8 de agosto de 1985, em Holstebro, olhava a televisão que durante quase toda a tarde transmitia o aniversário de um fato histórico: quarenta anos antes fora jogada a primeira bomba atômica sobre Hiroshima. Entre outras notícias, estava a do suicídio do piloto do avião que lançou a segunda bomba atômica sobre Nagasaki. Em seguida, as tão conhecidas imagens que pertencem ao nosso museu – não diria imaginário, mas bem concreto. As imagens de nossa memória coletivo-individual. Revendo essas imagens, compreendi que devia buscar outra: revisando minha biblioteca, encontrei um livro que comprei no Japão, em Hiroshima, com a explicação da cena do *Evangelho de Oxyrhyncus* sobre a qual tinha trabalhado tanto. Em um postal, comprado no Museu Atômico de Hiroshima, notam-se três degraus: a entrada de um banco, no qual está impressa uma sombra. Um homem estava subindo aqueles três degraus de granito, quando estourou a bomba e, no calor da fusão, sua presença imprimiu-se no granito.

Então, entendi por que Jehuda se obstinava em tratar de apagar a sombra de

Teatro Antropológico

Este texto foi escrito e distribuído como manifesto durante o Encontro Internacional de Teatro Antropológico de Baía Blanca, Argentina, 1987.

Publicado pela primeira vez em *The Drama Review*, nº. 117, New York, 1988.

A antropologia teatral é o estudo do comportamento do homem, no nível biológico e sociocultural, em uma situação de representação.

O teatro antropológico é o teatro cujo ator enfrenta sua própria identidade.

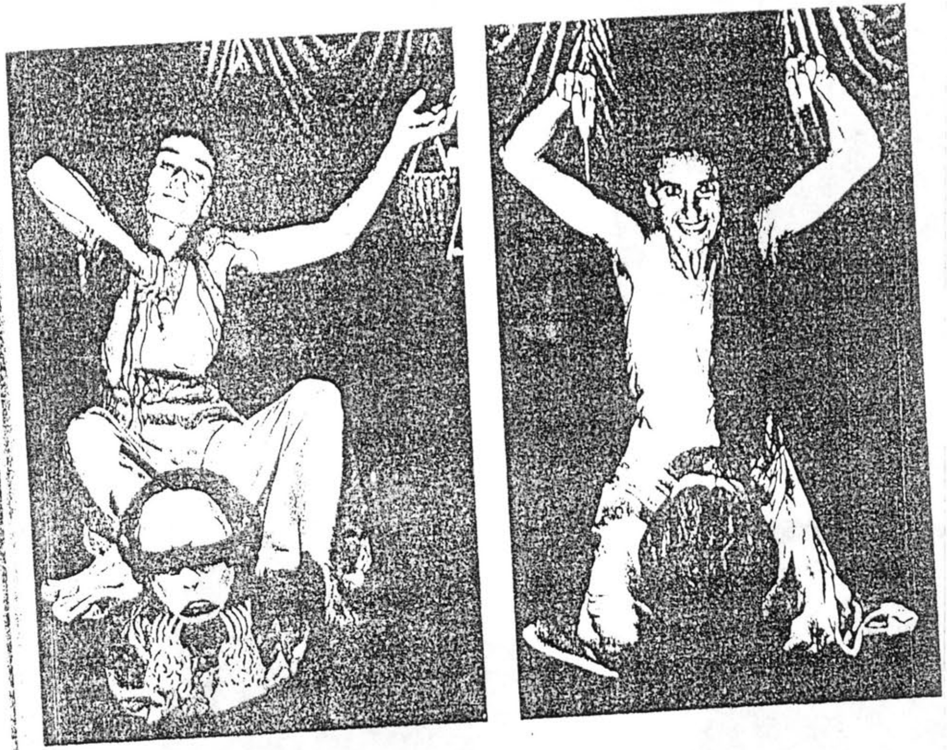
A noção de identidade provém do latim: idem, o que não muda, o que é o mesmo. O ser humano que tem identidade possui eixo, um centro, um núcleo de valores, que o orienta diante das circunstâncias, oposições e obstáculos que a vida lhe propõe. No caso do ator, a identidade manifesta-se através do ofício. A concretização desse ofício explora um horizonte histórico-biográfico, que determina seus resultados artísticos. Estes são relativos à sua própria experiência, herança e visão de mundo, como em qualquer outra expressão cultural. Esta relatividade é o que permite que cada indivíduo seja, único e diferente ante os demais. Da mesma maneira, o grupo teatral terá de manifestar sua relatividade para definir-se ante os outros.

O teatro antropológico sublinha as unicidades de cada indivíduo, ou de cada ator, de cada grupo, de cada horizonte histórico-cultural. Teatro antropológico significa uma viagem na própria história e cultura. Significa, ainda, fortalecimento de nosso eixo-identidade, proporcionando um perfil que nos separa dos outros. É um instrumento para encontrar um território no qual todos somos iguais. Este território se manifesta na presença material do ator, que é a mesma e inalterável em qualquer lugar. Esta é a identidade profissional, que permite ir atrás dos resultados, dos estilos que caracterizam uma cultura, ou um temperamento artístico, e descobrir os princípios comuns da presença cênica, para poder aplicá-los à sua própria exploração. Esta identidade consiste em sua identificação com uma história teatral, transcultural, construída por mestres e criadores que nos precederam. Portanto, um ator da Polinésia pode construir sua identidade profissional, orientando-se sobre valores de experiências de mestres ou criadores de outras culturas. O teatro antropológico só existe se está baseado nesta polarização. Por um lado, a pergunta "quem sou?", como indivíduo de um determinado tempo e espaço; e por outro, a capacidade de intercambiar respostas profissionais, em relação a essa pergunta, com pessoas estranhas e longínquas no tempo e no espaço.

É no intercâmbio, e não no isolamento, que uma cultura pode desenvolver-se, "transformar-se" organicamente. O mesmo é aplicável para os indivíduos e os profissionais do teatro. Não obstante, para que ocorra o intercâmbio, tem que se oferecer algo em troca. Nesse sentido, o aspecto da identidade histórico-biográfica é fundamental para enfrentar seu pólo oposto, o encontro com o "outro", com o diferente, não para impor nossos horizontes ou maneiras de olhar, mas para permitir uma abertura que nos possibilite vislumbrar, além do universo conhecido, um novo território.

Teatro antropológico significa proteger seu próprio eixo, superando inseguranças e autodefesa, e expor-se a uma confrontação, a uma desorientação, a uma crise, para que o teatro, respeitando a lei da vida, flua e mude continuamente.

JUDITH (1987-)



85, 86, 87, 88 e 89. Fiz-te semelhante à minha solidão. Confesse que não havias previsto o momento em que te faria eterno (Roberta Carreri).

Judith se rebela seguindo seu próprio caminho. Ela deixa para trás os muros da cidade onde os homens sentem-se seguros, e desaparece na noite. Atravessa a história e chega a nós com a cabeça decapitada de um homem nas mãos.

O espetáculo baseia-se na passagem bíblica sobre a viúva Judith, irmã e contemporânea de Antígona, que com sua grande astúcia e beleza sai da cidade de Betúlia e consegue apresentar-se ao general assírio Holofernes para matá-lo.

Por muito tempo eu tive um rosto inútil
Mas agora tenho um rosto para ser amada
um rosto para ser feliz
Eu vi os olhos mais belos deste mundo
Eram claros, olhavam felizes
Eu consegui movê-los
vivos e desnudos.
(Roberta Carreri)

Teatro eurasiano

Texto do programa de Judith (1987).

Publicado pela primeira vez em *The Drama Review*, n°. 119, New York, 1988.

A influência do teatro ocidental sobre o teatro asiático é um fato, mas, de igual modo, se reconhece a importância que o teatro asiático teve sobre as práticas teatrais ocidentais. É, no entanto, inegável um certo mal-estar: que as trocas possam fazer parte do supermercado da cultura.

MADRUGADA

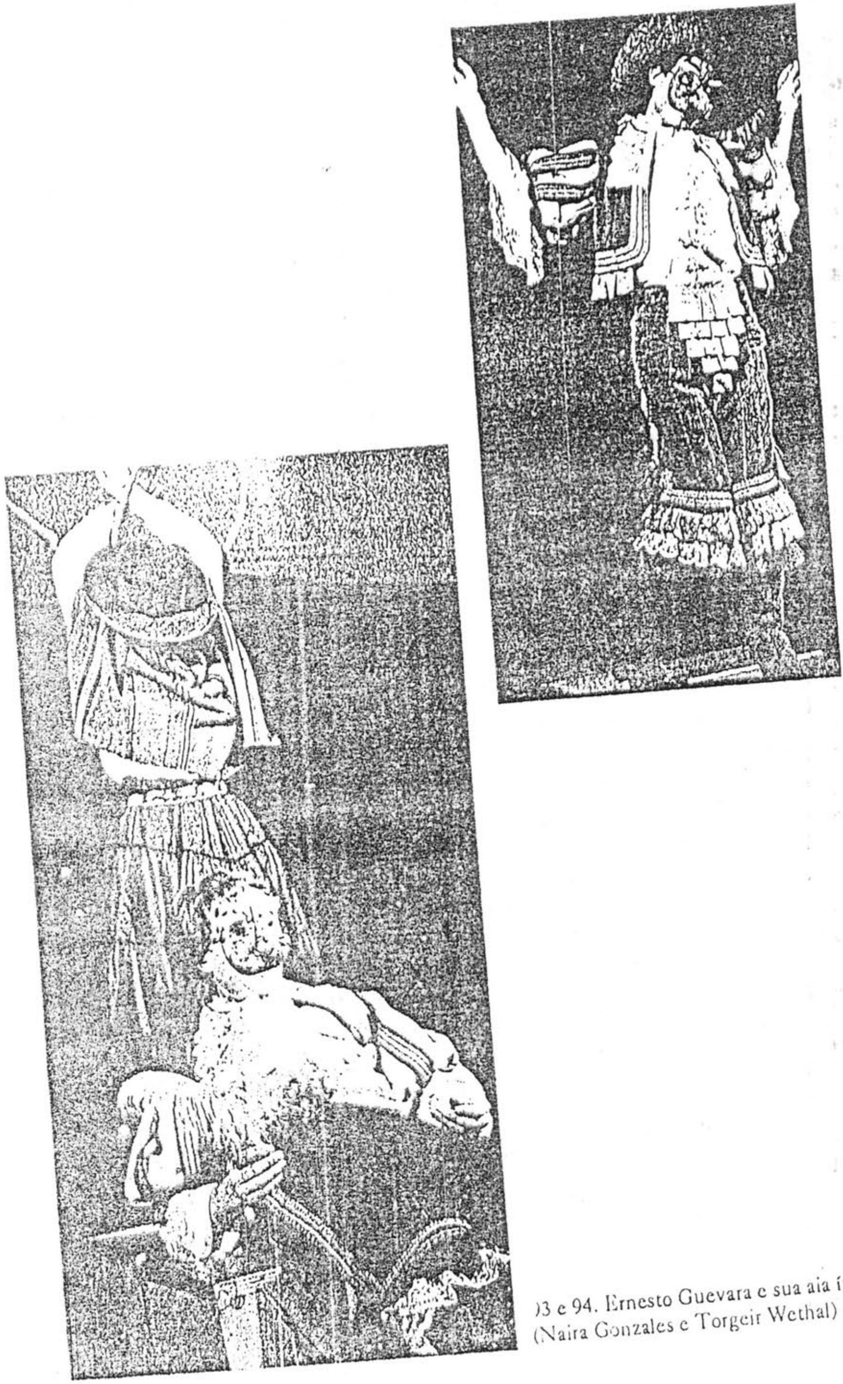
O Kathakali e o Nô, a Onnagata e o Barong, Rukmini Devi e Mei Lan-Fang estavam ao lado de Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Grotowski e Decroux, quando comecei a fazer teatro. Não era somente a memória de suas criações teatrais que me fascinava, mas, acima de tudo, a detalhada artificialidade de suas criações de atores-em-vida.

As longas noites de Kathakali ajudaram-me a descobrir os limites a que um ator pode chegar. Mas foi a madrugada que me revelou os segredos desses atores, na escola de Kalamandalam, em Cheruthuruty, em Kerala. Ali, os jovens, meros adolescentes, repetiam de forma obstinada exercícios, passos, canções, orações e oferendas, cristalizando o seu *ethos* através de um comportamento artístico e de uma ética.

Comparei o nosso teatro ao deles. Hoje, a própria palavra "comparação" parece-me inadequada, uma vez que separa duas faces da mesma realidade. Eu posso dizer que "comparo" as tradições indiana ou balinesa, chinesa ou japonesa se comparar as suas epidermes, as diversas convenções e os estilos diferentes dos espetáculos. No entanto, se considerar o que se encontra por baixo dessas epidermes luminosas e sedutoras e discernir os órgãos que as mantêm vivas, então os pólos de comparação fundem-se num único perfil: um teatro eurasiano.

ANTITRADIÇÃO

É possível pensar o teatro como uma tradição étnica, nacional, de grupo ou ainda, individual. Mas, se se trata de compreender a nossa própria identidade, então é também essencial ter em conta o ponto de vista contrário e complementar: pensar o próprio teatro numa dimensão transcultural, no fluxo de uma "tradição das tradições".



93 e 94. Ernesto Guevara e sua aia índia (Naira Gonzales e Torgeir Wethal)

95. Artaud: Tudo é transmitido por palavras até a mentira e o engano (César Brie)

96. "Huldrefolket" (o povo escondido) estuda os homens (Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev).

do assim uma comparação dos mais díspares métodos de trabalho, bem como penetrar num terreno técnico que é o substrato comum de todos nós, os que fazemos teatro no Ocidente ou no Oriente, seja ele "experimental" ou "tradicional", mímica, balé ou dança moderna. Este substrato comum é o terreno da pré-expressividade. É o nível onde o ator engaja sua própria energia segundo um comportamento extracotidiano, modelando a sua "presença" em face do espectador. A este nível pré-expressivo, os princípios são similares embora alimentem as enormes diferenças expressivas que existem entre uma e outra tradição, entre um e outro ator. São princípios análogos porque nascem de condições físicas semelhantes, mas em contextos diferentes. Não são, contudo, homólogos, uma vez que não partilham uma história comum. Estes princípios similares muitas vezes resultam numa maneira de pensar que, apesar das diferentes formulações, permite o diálogo entre gente do teatro vinda das mais diversas tradições.

O trabalho de mais de vinte anos com o Odin Teatret conduziu-me a uma série de soluções práticas: não levar em demasiada consideração as diferenças entre aquilo a que se chama "dança" e aquilo a que se chama "teatro"; não aceitar o personagem como unidade de medida do espetáculo; não fazer coincidir automaticamente o sexo do ator com o sexo do personagem; explorar a riqueza sonora das línguas, a sua força emotiva, capaz de transmitir informação para além do valor semântico.

Estas características da dramaturgia do Odin Teatret e dos seus atores são equivalentes a algumas das características do teatro oriental, mas são de fato soluções práticas que se impuseram por si mesmas. Nascem da experiência de um treino autodidata, da nossa condição de estrangeiros e, em geral, dos nossos limites. E esta impossibilidade de ser como outra gente de teatro levou-nos, gradualmente, a ser fiéis à nossa diversidade.

É por este conjunto de circunstâncias que hoje me reconheço na cultura de um teatro eurasiano. Quer dizer, pertenço à pequena tradição do meu grupo, cujas origens são autodidatas, com um passado recente, mas que cresce numa "aldeia" profissional onde sinto tão próximos os atores de Kabuki como os textos de Shakespeare, ou onde a presença de uma atriz-bailarina indiana não parece menos "contemporânea" do que a vanguarda americana.

CRIANDO CONTEXTOS

Nesta "aldeia" acontece muitas vezes que os atores (ou um ator, uma atriz) não só analisam um conflito, deixando-se guiar pela objetividade do *logos*, contando uma história, como também *nela e com ela* dançam, segundo o desenvolver do *bios*. Não se trata de uma metáfora: isto quer dizer, concretamente, que o ator não permanece subjugado à trama, não interpreta um texto, mas cria um contexto, move-se à volta e por dentro dos acontecimentos. Por vezes, o ator deixa que estes acontecimentos o conduzam, outras vezes é ele quem os conduz e, outras ainda, separa-se deles, comentando, sobrepondo-se, atacando, recusando, seguindo novas associações, saltando para outras histórias. A linearidade da narrativa é abalada através de mudanças constantes do ponto de vista, dissecando a realidade conhecida, estreitando os laços entre objetividade e subjetividade, expondo os fatos e as relações que provocam. O ator utiliza a mesma liberdade e os mesmos saltos de pensamento em ação, guiado por uma lógica que o espectador não pode reconhecer imediatamente.

Muitas das incompreensões em relação ao teatro oriental têm que ver com o fato de ser confundido com ritos "arcaicos" ou com a idéia de ver nele uma forma perfeita, mas estática. Isto, ao contrário, é precisamente o que o aproxima de nossa época, de nossa experiência e da mais complexa concepção do tempo e do espaço. Não representa uma fenomenologia do real, mas sim uma fenomenologia do pensamento. Não se comporta como se pertencesse ao universo de Newton, enquadrando-se melhor no mundo subatômico de Niels Bohr.

Esta fenomenologia do pensamento, este comportamento objetivo do *bios*, procedendo por saltos, foi o que tentei tornar perceptível através dos espetáculos *O Romanceiro de Édipo*, com Toni Cots, *Matrimônio com Deus*, com Iben Nagel Rasmussen e César Brie, *Judith*, com Roberta Carreri.

ESPECTADOR

O teatro eurasiano é necessário hoje, quando estamos à beira de entrar no século XXI. Não estou pensando em histórias orientais interpretadas à luz da sensibilidade ocidental, nem tampouco na reprodução de uma técnica, nem na invenção de novos códigos. No fundo, os complexos códigos que parecem dar sentido a muitas tradições orientais são desconhecidos ou pouco conhecidos da maioria dos espectadores, na Índia como na China, no Japão como em Bali.

Penso naqueles poucos espectadores capazes de seguir ou acompanhar o ator na dança do pensamento-em-ação.

O público ocidental é o único que não está habituado a reconhecer em um mesmo ator a presença de mais de um personagem; não está habituado a relacionar-se com alguém, cuja linguagem não pode decifrar facilmente; não está habituado a uma forma de expressão física que não seja imediatamente mimética e nem se enquadra nas convenções da dança.

Para além do público, existem tanto no Ocidente como no Oriente espectadores concretos. São poucos, mas para eles o teatro pode tornar-se uma necessidade.

Para eles, o teatro é uma relação que nem estabelece uma união nem cria uma comunicação; antes, ritualiza a recíproca estranheza e a dilaceração do corpo social que se esconde sob a pele uniforme de mitos e valores já mortos.

Quatro espectadores

Texto do programa de *Talabot* (1988).

OS CONFINS NATURAIS

A natureza do teatro é efêmera. Que conseqüência podemos extrair desta afirmação banalmente verídica?

Podemos submergir-nos na cultura do efêmero.

Podemos, ao contrário, opor resistência ao intrínseco caráter passageiro do teatro. Esta oposição nos faz descobrir o sentido. É a tentativa de dilatar os confins do teatro, de não aceitar o papel predeterminado que este assume em nossa cultura. Por conseguinte: negar o teatro fazendo-o.

Ou seja, saber esconder as negações no coração de um trabalho que, antes de tudo, deve estar "bem-feito". Podemos transmitir o sentido da rebelião sem nomeá-la, através de princípios técnicos e tomadas de posições profissionais.

Efêmero significa "que dura pouco". Mas também, "que muda dia a dia". O primeiro significado evoca a idéia de morte. O segundo, ao contrário, evoca o fluir, nunca igual a si mesmo, que caracteriza o ser-em-vida.

Aquilo que dura pouco é o espetáculo, não o teatro. O teatro é feito de tradições, convenções, instituições, costumes que permanecem no tempo. O peso de sua permanência é tão forte que impede de emergir a vida e a substitui com a rotina. A rotina é outro dos confins naturais do teatro.

Desafiar a natureza efêmera do teatro não quer dizer proteger aquilo que permanece: a tradição. Não quer dizer, sequer, lutar pela conservação dos espetáculos. As "sombras elétricas" (como os chineses chamam o cinema) e as "sombras eletrônicas" não ameaçam o teatro. Tentam seduzi-lo. Cinema e eletrônica realizam aquilo que foi inimaginável até nosso século: espetáculos que permanecem praticamente imutáveis no tempo, ocultando, desta forma, a consciência de que a dimensão essencial do espetáculo teatral resiste ao tempo, não se fixando em um registro, mas transformando-se.

O limite extremo desta transformação está na memória particular de cada espectador.

AQUELA PARTE DE NÓS QUE VIVE NO EXÍLIO

Que significa trabalhar tendo presentes os espectadores e não o público? O público decreta o êxito e o fracasso, algo que tem que ver com a extensão. Os espectadores, na sua individualidade, determinam aquilo que pertence à profundidade: até que ponto o espetáculo fica gravado em algumas memórias individuais.

Há uma parte de nós que vive no exílio, que nós ou os outros (os outros em nós) não consideramos aceitáveis ou suficientemente importantes. Nesta parte racional, moral ou emotivamente exilada, germinam certos espetáculos. Às vezes, o espectador não compreende ou não sabe como avaliá-los, mas continua dialogando com as lembranças que eles semearam profundamente em seu espírito. Falo isto não como diretor, mas por minha experiência como espectador.

A necessidade de distinguir entre público e espectador deriva da intenção de explodir conscientemente uma condição que não pode ser eliminada: mesmo quando algumas ou muitas reações são unânimes e comuns (são as reações do "público"), a comunhão é impossível. Podem-se estabelecer relações intensas, mas baseadas no recíproco "estranhamento".

Este "estranhamento" não é só uma fonte de dificuldade, pode também ser aproveitado como uma preciosa fonte de energia teatral. Em vez de tentar construir o espetáculo como um organismo que fala a todos os espectadores com uma mesma voz, pode-se imaginá-lo composto por mais vozes, que falam juntas, sem que necessariamente cada uma se dirija a todos.

Nos diferentes espetáculos do Odin Teatret através dos anos, existem fragmentos (às vezes seqüências inteiras) destinados a certos espectadores precisos, com quem nos sentimos próximos, e aos quais nos dirigimos pessoalmente.

Isto não quer dizer que estas seqüências pareçam inconvenientes aos outros espectadores. Trata-se de criar um tecido de ações com uma coerência ao nível pré-expressivo, com uma precisão de ritmo dramático e com um nó de imagens capazes de acordar a atenção de cada espectador. A ação (ou a seqüência), que para a maioria dos espectadores é viva porém impenetrável, ou pelo menos não-aborrecida, deve ter, ainda que seja para um só espectador, um valor claro e central.

A palavra "espectador" não deve fazer-nos pensar só nas pessoas que se reúnem ao redor do espetáculo. Também os atores e o diretor são, em parte, espectadores: ativos na composição do espetáculo, não são, contudo, donos de seus sentidos.

Refiro-me a um caso extremo. Há um amplo espectro de possibilidades entre este e o extremo oposto (aquelas coisas que queremos que sejam compreendidas de maneira semelhante pelo maior número de pessoas). Quando se explora amplamente este espectro, pode-se também atravessar a barreira da língua, das divisões sociais e culturais, dos diferentes graus de instrução: não porque o espetáculo seja "universal" e diga algo que está bem para todos, mas porque em alguns momentos fala a todos, enquanto que em outros fala a cada um de forma diferente. O espetáculo dança não apenas no nível da energia, mas também no nível semântico. É seu sentido que dança, às vezes explícito, outras oculto e secreto, aberto à livre associação de alguns espectadores, ou inequívoco e reconhecível para outros.

A dificuldade real não consiste em garantir a presença de vozes múltiplas, mas preservar a integridade orgânica do espetáculo. É necessária uma técnica que impeça que a representação se quebre ou se degrade em uma mensagem cifrada, insensata e inerte para quem não possui a chave.

Permitir ao espectador decifrar uma história não significa fazê-lo descobrir o "verdadeiro sentido", mas criar-lhe a condição para que possa interrogar-se a respeito do sentido. Trata-se de desnudar os nós da história, aquelas pontas nas quais os extremos se abraçam.

Há espectadores para os quais o teatro é essencial, precisamente porque não lhes apresenta soluções, mas o nó. O espetáculo é o começo de uma experiência mais longa. É a picada do escorpião que faz dançar.

A dança não termina na saída do teatro. O valor estético ou a novidade cultural do espetáculo é aquele que faz agudo o aguilhão. Mas seu precioso veneno vem de outro lugar.

TÉCNICA DO DIRETOR COMO ESPECTADOR

Porém, tudo isto fica em palavras se não se concretiza em precisas indicações de artesanato teatral.

Durante o trabalho com o espetáculo, há um momento no qual o diretor passa para o outro lado e se converte em representante dos espectadores: deve ser leal com eles, assim como deve ser leal com os atores. A lealdade para com os atores consiste essencialmente em criar as condições para que possam encontrar um sentido pessoal no espetáculo, sem estarem completamente sujeitos às exigências dos espectadores. A lealdade para com os espectadores consiste em realizá-lo, de maneira que eles não sejam exautorados do espetáculo, não se sintam como um número, como "uma parte do público", e experimentem o espetáculo, como se fosse feito só para cada um deles, para sussurrar-lhes algo pessoalmente e ampliar-lhes o campo da evidência. Para um diretor, ser leal para com os espectadores não quer dizer simplesmente interessá-los, apaixoná-los, diverti-los, comovê-los. Quer dizer dominar as técnicas para quebrar o nível mental, a unidade do público. Assim como ser leal com os atores não significa procurar o consenso do ambiente teatral, seu êxito, e o interesse da crítica.

O diretor não é um "protetor". Muitos o consideram um esperto coordenador. Outros o identificam como um verdadeiro autor do espetáculo. Para mim, é bem mais o conhecedor da realidade subatômica do teatro, aquele que experimenta as maneiras de romper as uniões óbvias entre as ações e seus sentidos, entre ação e reação, entre causa e efeito, entre atores e espectadores. Associo meu trabalho às imagens do cachorro faminto de Rabelais, que obstina-se em morder o osso, com a esperança de despedaçá-lo, e descobrir uma "substantificque mouelle".

Este emperramento implica fome, obstinação e técnica.

Falemos de técnicas. Pode-se dizer: "o diretor é o primeiro espectador". Também: "sua tarefa consiste em pôr em cena a atenção dos espectadores, através das ações dos atores". Porém, de que espectadores estamos falando? A técnica começa apenas quando o diretor pode trabalhar, decompondo em algumas atitudes básicas, as possível reações dos espectadores.

Sem uma decomposição preliminar, não há orientação no trabalho, não há partes para serem interagidas, não é possível proceder por tentativas-e-erros: não há composição. Isto é evidente quando se trata de trabalhar sobre os "materiais" do espetáculo. O processo que tende à unidade final – onde já não deve ser possível distinguir entre níveis e fragmentos separados – parte precisamente de uma decomposição de níveis (as ações de cada ator particular, as reações, as ações físicas e vocais, o tempo e o espaço do espetáculo, a montagem visual e sonora). Menos evidente é a necessidade de uma atitude de artesão, quando se trata de trabalhar sobre a qualidade da relação com o espectador, garantindo para eles a pluralidade das vozes com as quais o espetáculo pode sussurrar-lhe algo.

Quando o diretor afirma que é "o primeiro espectador" de seu espetáculo, não pode identificar-se a si mesmo, sua identidade privada, naquela imagem de "o primeiro espectador", que, não obstante, deve ser seu instrumento de trabalho. Se o faz, seu espetáculo corre o risco de ser arbitrário. Consciente desse risco, o diretor algumas vezes se conduz ao extremo oposto: constrói mentalmente um espectador-tipo, uma imagem genérica, baseada sobre o público que prefere ou sobre aquele que mais teme. Esta imagem não lhe dá um interlocutor concreto que possa respeitar profundamente.

A técnica do diretor enquanto espectador é uma técnica de distanciamento e identificação. Distanciamento não só do "público", mas também de si mesmo.

Identificação com diferentes e precisas experiências dos espectadores, que correspondem a uma diferente maneira de ser-em-vida do espetáculo.

Esta técnica tem o caráter de uma técnica pessoal, seus princípios, contudo, podem ser transmitidos e compartilhados.

Acredito que é necessário assumir a maneira de reagir de pelo menos três espectadores, e poder imaginar um quarto. Chamo a estes de quatro "espectadores-base":

- A criança que olha as ações ao pé da letra;
- O espectador que acredita que não compreende, mas que, sem saber, dança;
- O *alter ego* do diretor;
- O quarto espectador, que olha através do espetáculo como se não pertencesse ao mundo do efêmero e da ficção.

Cada momento do espetáculo deve estar justificado aos olhos de cada um destes quatro espectadores. A técnica do diretor, neste território essencial de trabalho, consiste em saber identificar-se primeiro com um, logo com outro, e também com o outro, vigiando suas reações, imaginando o sorriso do quarto espectador. Seu trabalho também é harmonizar os quatro diferentes espectadores, de maneira que aquilo que permite a reação de um não bloqueie as reações cinestésicas ou mentais dos outros.

Desta maneira, o diretor explora as possibilidades que permitem germinar o espetáculo em diferentes memórias. Cada espectador concreto, na verdade, pode ser pensado como um indivíduo no qual misturam-se, em diferentes proporções, aqueles quatro espectadores-base.

A "criança que olha as ações ao pé da letra" não pode seduzir-se com metáforas, alusões, imagens simbólicas, citações, abstrações, textos sugestivos. Não observa aquilo que se representa, mas aquilo que se apresenta. Se Hamlet recita o "to be or not to be", a "criança literal" olha um homem que fala só, longamente, sem fazer nada interessante.

O segundo espectador pensa que não compreende o significado do espetáculo. Podemos imaginar que não conhece a língua na qual falam os atores, nem reconhece a história. Sabe reconhecer que o trabalho está "bem-feito", cuidado nos detalhes, como realizado por um mestre-artesão das culturas onde não se fazem distinções entre arte e artesanato. Sobretudo, deixa-se contaminar pelo nível pré-expressivo do espetáculo, pela dança da energia dos atores, pelo ritmo que dilata o espaço e o tempo das ações. Acompanha o espetáculo cinestesicamente. Está acordado, porque o espetáculo o faz dançar sobre a cadeira.

O espectador "*alter ego* do diretor" está minuciosamente informado de todos os conteúdos do espetáculo, dos textos e dos acontecimentos a que fazem referência, das escolhas dramatúrgicas, da biografia dos personagens. O espetáculo é, para ele, um território onde as marcas do passado próximo ou remoto dão vida a novos contextos e inesperadas relações. Seu olhar penetra esta arqueologia vivente, passando, dos estratos superficiais, àqueles mais profundos. Ele pode reconhecer em cada fragmento, em cada detalhe, em cada microação, uma relíquia errante de seu saber saturado de informação, mas dotado de uma nova energia, que suscita inusitadas associações mentais. Tudo aquilo que acontece aqui e agora sobre a cena deve despertar nele uma ressonância, que rapidamente se transforma em som ouvido pela primeira vez. Só assim este terceiro espectador pode recorrer aos acontecimentos do espetáculo, passando do reconhecer ao conhecer: da informação de uma experiência à experiência de uma experiência. Pode rever cada noite o espetáculo, sem que o já conhecido o aborreça; como se desse voltas em uma "mente dilatada", que cada vez faz ebulir novas perguntas, contrapondo-o a um enigma que o persegue.

Estes espectadores não são abstrações, mas personificações nas quais o diretor deve pôr rostos e nomes precisos. Ainda que não sejam espectadores reais, o diretor deve poder identificar-se: são *personae* (máscaras, papéis) que se põem mentalmente para sair da identificação consigo mesmos, e com seus re- [illegible] de espectador.

O diretor concentra-se ora em um, ora em outros de seus diferentes "espectadores-base", tece e combina suas reações, assim como tece e combina as ações dos atores.

O quarto espectador é quase mudo. Para si mesmo, sorri do véu de Maya do espetáculo. Observa aquilo que nenhum espectador pode materialmente ver: o bordado da camisa de um personagem, que parece inútil porque está oculto dentro do casaco. Porém, esse bordado tem um valor para o ator e para o diretor, e sua qualidade é a mesma daquilo que é feito para ser observado. Vê aquilo que o ator faz com a mão esquerda, quando mostra aos espectadores a direita. Vê o trabalho "bem-feito", ainda quando este é secreto, e reconhece se o ator o cumpre por uma necessidade que vai mais além das exigências dos espectadores.

O quarto espectador é o colaborador que nos ajuda a negar o teatro, fazendo-o.

90. Trickster, ou o Anjo da História (Iben Nagel Rasmussen).

Um espetáculo sobre a geração de 1948 através da biografia da antropóloga dinamarquesa Kirsten Hastrup, especialista em cultura islandesa, que vive e trabalha em Aarhus.

Os fatos da vida real da protagonista são atravessados pela presença do "*Huldrefolket*", o "povo escondido" das lendas nórdicas, assim como pelos mortos da história de nosso tempo. Um espetáculo sobre o distanciamento da realidade familiar. O título é o nome de um barco.

Personagens dramáticos:

Antonin ARTAUD (1896-1948), escritor, ator e poeta. Sua conferência "O teatro e a peste" foi proferida na Universidade de Sorbonne de Paris, em 6 de abril de 1933, provocando a ira e o riso dos poucos presentes. O texto da conferência é parte de um dos mais proféticos e lidos livros teatrais de nosso século *(O teatro e seu duplo).* De 1937 até 1946 ficou internado em diversos hospitais psiquiátricos.

Ernesto GUEVARA (1928-1967), nasceu no interior da Argentina, médico. Afetado por uma grave asma, vagou por diferentes países da América Latina. Uniu-se em 1956, ao grupo de cubanos liderados por Fidel Castro na luta contra o regime de Fulgêncio Batista. Diretor do Banco Nacional de Cuba, ministro de indústrias, pai de quatro filhos. Assassinado na Bolívia por soldados antiguerrilheiros.

Ben HASTRUP (1922-1985), médico.

Kirsten HASTRUP (nascida em 1948), antropóloga, vive e trabalha na Dinamarca.

Knud RASMUSSEN (1879-1933), explorador polar, filho de mãe groenlandesa e pai dinamarquês.

TRICKSTER, personagem grotesco que aparece nos mitos de diversas culturas. Pode transformar-se em homem ou mulher e de ser humano em animal. Cria e destrói, dá e recebe, engana e é enganado, provocando, com seus truques, a desordem na ordem estabelecida.

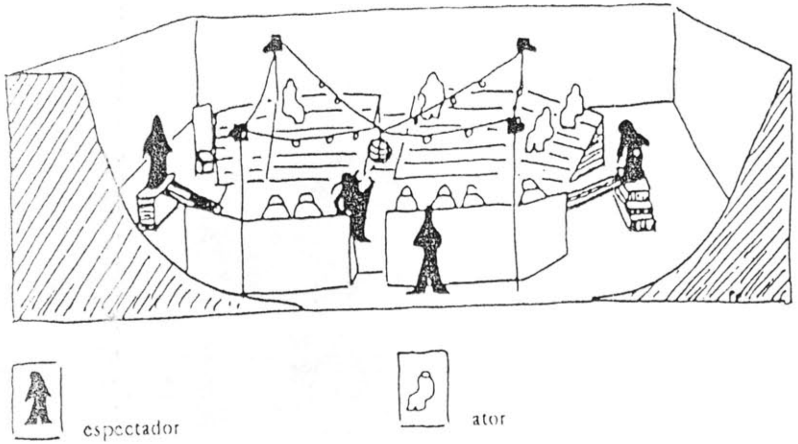
91. A antropóloga em trabalhos de campo (Julia Varley)

92. A dança das gerações: Confronto entre pai e filha (Richard Fowler e Julia Varley)

93 e 94. Ernesto Guevara e sua aia índia (Naira Gonzales e Torgeir Wethal)

95. Artaud: Tudo é transmitido por palavras até a mentira e o engano (César Brie)

96. "Huldrefolket" (o povo escondido) estuda os homens (Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev).



Composição cênica de *Talabot*: muito dos espectadores associam esta composição a um barco e, conseqüentemente, aparece na memória as catástrofes do Titanic ou do Navio Fantasma.

Terceiro Teatro: a herança de nós para nós mesmos

Publicado em *La Escena Latinoamericana*, nº 6, maio 1991, Editorial Galerna, Buenos Aires.

O Terceiro Teatro indica um modo de modelar os próprios "porquês". Não é um estilo teatral, nem uma aliança entre os grupos; tampouco é um movimento ou uma corporação internacional, nem uma escola, nem uma estética ou uma técnica. Não é sequer uma das "novidades" que pertencem às modas dos anos 70. Críticos e teatrólogos podem tanto observá-lo com interesse e paixão, como ignorá-lo. Mesmo assim o Terceiro Teatro continua existindo. O termo é recente. Não é, no entanto, a condição que ele designa.

Um dia, Louis Jouvet fez uma afirmação que ressoa como um enigma: "Existe uma herança de nós para nós mesmos". Desta se desprendem algumas perguntas essenciais: "Ainda possuo em minhas mãos a herança que eu mesmo construí? Conheço ainda seu valor, ou também isto foi corroído pelo tempo, pela prática da profissão, pelo retorno ao centro esmagado do planeta teatral?"

Aquele enigma e estas perguntas pertencem ao Terceiro Teatro. Poderíamos dizer que são o Terceiro Teatro. São, na realidade, a expressão daquilo que não se deixa atrair e esmagar, como os anéis de Saturno.

Algumas vezes, a força que esmaga está constituída de uma aparente sensatez, de que "fazer teatro hoje já não tem sentido", como dizem alguns. Especialmente quando vivem naquele hotel de luxo medíocre chamado Europa e, olhando ao seu redor depois de anos de trabalho, contemplam a indiferença que os circunda.

Longe, com freqüência, além do mar, outros parecidos com eles, mas em contextos profundamente diferentes, se desanimam, às vezes, ao confrontar o empenho de que se precisa para fazer teatro, com a exígua medida de sua eficácia, em uma realidade social dramática que ameaça fundir-se na barbárie.

"O teatro não tem sentido". Quem ousaria afirmar o contrário?

O "demônio do meio-dia", assim chamavam os antigos a esse espanto que coincide com um momento de maturidade e de claridade. Precisamente quando o sol se encontra a pico e inunda todas as coisas, o ser humano pode sentir-se fora de lugar. A herança das escolhas iniciais lhe parece agora insensata. É como se o instante presente esmagasse qualquer outro valor possível. Quando passa o "demônio do meio-dia", o monge – diziam os antigos – sente que sua vocação não tem sentido; o cavalheiro sonha com o arado; o camponês deseja a vida errante das armas.

Os gregos chamavam a tudo isto com o nome de um deus: Pã, o "Todo" confundido em um, o todo indiferenciado. Unidade e mistura. Pã se manifestava no espanto irracional que, de repente, assaltava o coração do viajante solitário. A outra cara deste "deus do meio-dia" era a alegria pura do presente, quando o homem se abandona e se confunde no mundo animal e vegetal.

Quem ousaria afirmar que fazer teatro tenha, por si só, um sentido? Parece-nos, algumas vezes, que o sentido tenha escapado da realidade do teatro, deixando pedras áridas e lodo. Talvez teve sentido em um tempo, antes que a indústria do espetáculo moderno, a cultura de massas, os novos ritos e mitos juvenis tirassem legitimidade e eficácia do fazer teatral. Trata-se de movimentos históricos maiores que nós. Por isso, não somos capazes de compreender nem de reencontrar os motivos que nos nutriram nos primeiros dias de trabalho. Quem sabe naqueles primeiros tempos éramos idealistas. Agora nos sentimos mais maduros, apesar de mais áridos e às vezes desiludidos.

Este é, precisamente, o momento no qual nos encontramos realmente à mercê da ilusão.

Potentíssima é a ilusão de que as coisas e as ações parecem ter um sentido por si só. Seu sentido parece acrescentar-se ou perder-se quase sem nosso conhecimento, por causas externas.

A ação nos pertence, não os frutos. Estes últimos extraem significados dos contextos, do tempo e das contingências, dos espectadores e de suas memórias.

Nós não podemos definir o valor de nossos espetáculos, a mensagem que eles transmitirão. Às vezes, é a História, com letra maiúscula, que se encarrega de gerar o sentido profundo que o fruto da ação do fazer teatro pode assumir. Sklovski faz um relato sobre uma atuação de amadores apresentada aos soldados da retaguarda da frente russa, durante a Primeira Guerra Mundial. Representou-se *O Matrimônio* de Cejov, uma farsa de pequeno-burgueses, um esboço satírico e realista sem nenhuma intenção subversiva. Mas, no final, quando o protagonista foge da casa vulgar e oprimente da esposa prometida, todos os soldados da platéia se levantam, como se, de repente, alguém lhes abrisse os olhos, e desertam. Jan Kott conta como as notícias do XX Congresso do PCUS que se filtraram em Varsóvia deram, de repente, um ardente significado a uma peça de vanguarda que, até o momento, aparecia como puro experimentalismo e agora se revelava alegórica e política: *Esperando Godot*. Esta mesma peça foi, para os amadores da prisão norte-americana de Saint-Quentin, realismo cruel. São exemplos extremos, quase parabólicos. A realidade está composta por delicados matizes. As parábolas servem para recordar as abstrações que podem orientar-nos. Quer dizer que os frutos da ação de fazer teatro não nos pertencem. A ação nos pertence.

É somente nossa culpa se nosso fazer teatro perde sentido aos nossos olhos.

Seria tonto desanimar-se por algo que é óbvio desde há um século. O teatro é uma atividade artística em busca de um sentido. Por si só, é o resíduo arqueológico de outra época.

A este resíduo arqueológico que perdeu sua imediata utilidade injetam-lhe toda vez distintos valores. Podemos adotar aqueles que seguem o espírito do tempo e da cultura na qual vivemos. Também podemos viver deserdados e descobrir, nós mesmos, nossa herança. Podemos dizer-nos que não somos os herdeiros de uma Grande Tradição. Entretanto, "existe uma herança de nós para nós mesmos".

O teatro que vive esta condição, que não encarna um patrimônio com profundas origens, nem se reata a uma tradição para reproduzi-la ou contradizê-la, para negá-la dialeticamente ou para renová-la, é o Terceiro Teatro.

Ao falar de Terceiro Teatro, alguns o entendem como uma periferia, uma marginalidade, fruto de uma escolha ou de uma injusta discriminação; não é isto o que nos define, mesmo se muitas vezes pesa em nossa experiência. Não é só o filho deserdado injustamente (ou com justiça) que está sem herança, também o está o estrangeiro com as mãos vazias.

Quando Jouvet falava da herança de nós para nós mesmos, reassumia o sentido de muitas histórias que haviam mudado o espírito do teatro do século XX. Eram histórias de pessoas, não de instituições. Eram histórias de estrangeiros no teatro.

Quem são estes estrangeiros? Que quer dizer que têm as mãos vazias?

Freqüentemente, em nossos discursos, surgem os nomes de "mestres" e "pais fundadores": Craig, Stanislavski, Copeau, Brecht, Artaud, Meyerhold, Beck e alguns poucos mais. Entre os vivos surge sempre o nome de Grotowski. Esquecemos, injustamente, nomes como Joan Littlewood, ou nomes daqueles que abriram novos caminhos ao teatro do outro hemisfério: Atahualpa del Cioppo ou Enrique Buenaventura, Vicente Revuelta ou Santiago García.

Todos estes são nomes de artistas cujos espetáculos deixaram uma marca na memória de muitos espectadores. São teóricos e estrategistas teatrais originais. No entanto, as raízes de sua força são extrateatrais; todos eles entraram no teatro levando uma "nostalgia" pessoal, rebatizando-a como uma nova província de um país espiritual perdido, ameaçado e ameaçador, diferente para cada um deles: a religião, a anarquia, a revolução, o tempo do homem-novo, uma escura e inextinguível rebelião individual.

Para "se inventar" o sentido da própria herança para si mesmos, todos eles concentraram sua atenção sobre alguns elementos da prática cênica, descuidando de outros. Recorreram em profundidade a uma zona reduzida do terreno, mas que se dispersasse na superfície.

Se observarmos suas histórias com olhos livres de preconceitos e daquela forma de idolatria com respeito aos "grandes", dar-nos-emos conta de que cada um desses “grandes” estava marcado por uma deficiência e sem a disponibilidade de meios que, em contrapartida, possuíam os artistas que se converteram nos preferidos de seu tempo. Algumas dessas deficiências ficam escondidas, cobertas pelo pó do passado, outras emergem com particular vivacidade. Stanislavski não conseguia se aceitar como ator; Artaud não conseguia concretizar suas visões; Brecht não sabia viver sem uma ortodoxia, tampouco adequava a ela sua própria prática artística, carregada de individualismo e anarquia.

Transformando a “nostalgia” e as deficiências em um signo de diversidade, estes mestres do teatro do século XX tornaram-se estrangeiros. Construíram um sentido autônomo para sua ação de fazer teatro. E logo que abandonaram, ou que foram obrigados a abandonar algumas das proteções do teatro, podemos falar deles como “estrangeiros com as mãos vazias”. Quando se atiraram sobre um terreno desconhecido não haviam adquirido fama suficiente para se resguardarem; nem ao abandonarem as práticas mais difundidas, substituíram-nas por outras exóticas, porém de prestígio.

É necessário ser preciso. Foram estrangeiros, mas não com as mãos vazias, os atores da Commedia dell'Arte que se difundiram na Europa entre os séculos XVI e XVII. Foram estrangeiros, mas não com as mãos vazias, Sada Yacco e seus atores-dançarinos, que exportaram ao Ocidente a imagem de uma tradição teatral japonesa criada com base em uma inteligente “bricolage” artística. Foram estrangeiros, mas não com as mãos vazias, Wagner, Eleonora Duse, Nijinsky.

“Estrangeiros com as mãos vazias” foram Stanislavski e os jovens do teatro *agit-prop;* Artaud e os grupos teatrais de mulheres que lutavam pelo direito de votar na Inglaterra do início do século (ali também prevalecia o nome de Craig: da irmã quase desconhecida do notável inventor da Direção). Foram “estrangeiros com as mãos vazias” Copeau e também os estudantes idealistas, amadores que na Rússia do começo do século XX dedicavam todo o seu tempo e forças ao trabalho teatral, encontrando a resposta à necessidade de um rigor ético ou de uma religiosidade sem fé.

Cada planeta teatral tem suas zonas periféricas, suas regiões marginais, divergentes e oprimidas. Se bem que estas, estando longe do centro, não significa que tenham conquistado uma autonomia própria.

Um teatro voluntariamente periférico é, em muitos casos, o teatro dos amadores, quando seu sentido consiste em refletir as imagens e os comportamentos do teatro “maior”. Isto não elimina que em determinados momentos históricos se tenham constituído entre os teatros dos amadores os “laboratórios” mais inovadores da arte teatral: basta pensar nos teatros dos nobres dos Setecentos; nos espetáculos encenados por Voltaire ou Vittorio Alfieri; no teatro de Nohant, onde experimentavam, na metade do século XIX, George Sand, sua família, seus amigos e um pianista chamado Frededrich Chopin.

Cada planeta teatral tem suas zonas protegidas e elevadas do mesmo modo

que em seus setores discriminados. Um teatro discriminado foi aquele das feiras; culturalmente à margem estavam, na primeira metade do século XIX, os teatrinhos do Boulevard du Temple de Paris, num dos quais trabalhava o grande Deburau; marginal apareceu o Circo Criollo na Argentina e – para não exceder-me com exemplos – o interminável território das Variedades, do Music-hall, da Operetta; dos quais os teatros divergentes e as vanguardas, dando as costas a Ibsen, Shakespeare e Sófocles, tomaram inspiração para delinear uma “escritura cênica” moderna. Poderíamos prosseguir com a lista, lembrar dos teatros considerados “populares”, enumerar os casos nos quais os saltimbancos levaram consigo, nas inumeráveis peregrinações, o espírito de um teatro futuro. Tudo isto constitui o planeta teatro, que tem no seu centro os grandes edifícios da Comédie Française ou dos Teatros Imperiais da Rússia pré-revolucionária, do teatro de Weimar dirigido por Goethe ou do de Bayreuth dirigido por Wagner.

Mas o planeta não é tudo. Devemos nos habituar a olhar mais longe e descobrir, além das milhares de diferenças que constituem sua geografia e suas zonas centrais ou periféricas, aquilo que escapa à sua força de atração e parece mover-se ao redor dele, como uma nebulosa dificilmente definível.

Falamos do “demônio do meio-dia” e do deus Pã. Falemos agora de Saturno. Nos velhos tempos, dizia-se que os artistas, os intelectuais e os pensadores “nasciam sob a influência de Saturno”. Antes de ser um planeta, Saturno foi um deus, fonte de genialidade, de melancolia e indolência. Ele estava estreitamente ligado à Lua Mater, também esta uma deusa ambígua, procriadora e destruidora, seja das coisas queridas como das perniciosas. Os “nascidos sob a influência de Saturno”, levados pela melancolia, sentiam com freqüência um zumbido numa orelha. É também por isso, e não só por razões mímicas, que as imagens dos homens e das mulheres melancólicas, como aquela famosíssima de Dürer têm a cabeça inclinada, apoiada em uma mão que protege a face e a orelha. O zumbido que os atormentava podia parecer-lhes uma voz arcana. Hoje, Saturno não é mais do que um planeta: gira velozmente em torno de si mesmo, seu dia dura 10 horas e 14 minutos. Tem, portanto, uma grande força centrípeta que atrai os corpos que vagueiam no espaço e os esmaga sobre sua crosta. Devido a esta queda contínua de meteoritos, a cara de Saturno está um pouco machucada.

Aquilo que torna fascinante este opaco e machucado planeta são seus anéis: círculos concêntricos, aparentemente nebulosos, que escapam à sua força centrípeta, algo que mantém as distâncias.

Voltemos, então, ao nosso ponto de partida, aquele pelo qual Saturno, ex-deus e planeta, nos resulta instrutivo. Os anéis de Saturno não são névoas, massa informe e gasosa. São o conjunto de inumeráveis corpos sólidos independentes, alguns grandes, outros minúsculos, que se movem cada um com uma velocidade própria, uma energia própria e com tempos próprios de rotação e de revolução.

Esta falta de uniformidade, estes movimentos distintos de minúsculos mundos diversos e esta aparente desordem dão a impressão de uma nebulosa. Os anéis do planeta não são massa compacta: são um conjunto daquilo que escapa a uma massa compacta, daquilo que não se deixa reduzir à crosta machucada do mundo central. Mas cada núcleo – não esqueçamos – é um mundo separado, sólido, bem definido e independente. Dentro da órbita que os une, cada um se move por sua conta.

A dificuldade de compreender a natureza do Terceiro Teatro tem raízes na tentativa de encontrar uma definição unitária, que fixe o sentido de uma realidade teatral distinta. Mas o Terceiro Teatro se define precisamente pela ausência de um sentido comum. É o conjunto de todos aqueles teatros que são, cada um para si mesmo, construtores de sentido, e, cada um dos quais, portanto, define de forma autônoma o próprio sentido pessoal da ação de fazer teatro – aquilo a que Jouvet chamava "a herança de nós para nós mesmos". O mais importante, no entanto, é que define o sentido e a herança, encarnando-os em atividades precisas, em uma identidade profissional bem diferenciada.

Todos atribuem um sentido pessoal, íntimo e privado às próprias ações, independentemente do sentido que estas assumam ao nível objetivo. Assim como, para dizê-lo em termos stanislavskianos, cada texto pode ter seu subtexto. Os anéis de Saturno são outra coisa: ali, aquilo que normalmente fica como subtexto se torna texto; o sentido pessoal e irrepetível do próprio fazer teatro se traduz em forma reconhecível, dá impulsos a modos autônomos de organizar-se e se transforma em uma identidade separada.

Por isso se equivocam aqueles que pensam que o Terceiro Teatro deve ter ideologia, uma doutrina unitária, algo que o transforme em um movimento artístico bem definido, uma bandeira sob a qual todos possam reconhecer-se. Seria como querer reduzir os anéis de Saturno a um novo planeta.

O que significa no fundo esta ânsia de possuir uma definição, uma categoria, uma bandeira unitária? É a ânsia de que algo perdure no tempo. Por uma deformação do pensamento tão profunda que nos parece instintiva, chegamos a acreditar que as doutrinas são mais concretas e duradouras que as biografias.

No entanto, quando recordamos o teatro passado, lembramos com mais freqüência dos anéis do planeta do que das zonas eminentes. Lembramos quase sempre de pessoas e não de movimentos ou bandeiras. São as histórias das pessoas que nutrem nossa memória artística e se oferecem como antepassados à nossa profissão e à nossa busca.

Mais do que os potentes teatros imperiais russos, cheios de espetáculos, objetos de constante atenção por parte dos críticos e da sociedade "que conta", lembramos daqueles "estúdios" semi-amadores formados por jovens anônimos, com funções limitadas, ensaios longuíssimos e poucos espectadores, entre os quais trabalharam Sulerzhitski, Vachtangov, Stanislavski e Meyerhold. Os espetáculos que recebiam aplausos cada noite deixando grandes marcas nos jornais logo desapareceram como o vento da consciência teatral; enquanto que, no outro lado, ainda prevalece a longa figura de Gordon Craig em Florença, trabalhador solitário, decidido a não fazer mais espetáculos, inesgotável construtor do próprio sentido de fazer teatro. Ou ainda: É de Artaud – com sua alma ferida – de quem hoje lembramos como representante do teatro do seu tempo e não das grandes atrizes e dos grandes atores da Comédie Française.

Foram todos eles Terceiro Teatro?

Quando em 1976 comecei a falar de um Terceiro Teatro, intuía que não se tratava de uma categoria estética ou sociológica de teatros não-alinhados. Hoje fica claro que o caráter essencial do Terceiro Teatro é a construção autônoma de um sentido que não reconhece os confins que a sociedade e a cultura circundante atribuem à arte cênica. Esta busca de sentido associa muitos teatros e artistas de hoje e de ontem. Não importa sob que nome se reúnam, nem que alguns deles sejam considerados "grandes" e outros "pequenos", "menores" ou "obscuros". Importa que todos eles estejam associados pelo fato de resistirem à força centrípeta do planeta teatral. São, no seu conjunto, a imagem do teatro que responde, de modo vital, ao espanto e à angústia do "demônio do meio-dia": o teatro que não sucumbe à última e mais perigosa ilusão – aquela da sua pequenez – e que, a partir desse conhecimento, extrai força e inteligência para transcender-se.

O Terceiro Teatro tem, portanto, muitos antepassados.

Alguns foram personagens que hoje a história reconhece como fundamentais pela qualidade da vida teatral; outros se escondem anônimos por trás de nomes e etiquetas genéricas. Assim, por exemplo, atrás do termo "studijnost" se afugentam os rostos daqueles que, no início do século XX, na Rússia, criaram um arquipélago teatral que transcendia, com seus valores e objetivos, os limites normais do teatro. Também se afugentaram os rostos daqueles que, na Itália do segundo pós-guerra, fundaram o Teatro de Massas. Atrás desse nome existiu uma realidade muito diferente em sua forma, mas análoga em substâncias, a muitas experiências do teatro de grupo dos anos 70: uma reinvenção do teatro, de sua organização, de seu contexto social, de sua qualificação profissional, de seus fins culturais, de sua dramaturgia, de seu modo de transmitir um saber técnico. O Teatro de Massas foi, sobretudo, o modo pelo qual centenas de jovens usaram a casca do teatro para construir sua identidade pessoal e política, e para criar relações sociais que correspondessem a seus ideais e a seus sonhos.

O Teatro de Massas durou pouquíssimos anos e quase não ficaram rastros na memória escrita, que constitui a assim chamada "história do teatro". Por isso o escolhi, precisamente por sua aparente evanescência. No arquipélago dos pequenos e grandes teatros que constituem o anel do planeta teatral existem zonas de silêncio ao lado de individualidades famosas. A herança que cada um de nós pode estabelecer para si mesmo implica não só o reconhecimento de pontos luminosos de referência, mas também o resgate dos injustamente esquecidos.

Entre os antepassados do Terceiro Teatro, também os anônimos nos influenciam.

A busca no céu das idéias é um modo para sondar, como num espelho, os segredos de nossa biografia. Uso com freqüência metáforas: a herança de cada um de nós a si mesmo é irrepetível. Pode-se tentar capturar o perfil de algumas imagens, que logo os outros deverão traduzir com os contornos de sua própria experiência profissional e de sua vida.

Os teatros de pedra, aqueles que se identificam com o nome de uma instituição, se representam a si mesmos e não aos homens que nele habitam. Perduram imperturbáveis no tempo. Os habitantes do momento celebram cinqüentenários e centenários, e nutrem a ilusão de que nesta duração existe também um sentido de continuidade preciosa, o valor de uma tradição e uma história.

Os teatros que se identificam com as relações entre um punhado de homens – grupos, companhias, conjuntos, ensembles – desaparecem muito mais velozmente. Não porque seu sentido seja fraco, mas porque não são pedras nem instituições ou bandeiras: são teatro-em-vida.

Numerosos grupos renunciam ou se desintegram por dificuldades externas, por discórdias internas ou por relações interpessoais murchas. A experiência ensina que é muito difícil para um grupo manter-se em vida por mais de dez anos. Não são suas desaparições o que pode surpreender-nos. Deveriam, ao contrário, surpreender-nos os grupos duradouros e fazer-nos refletir sobre as causas de sua longevidade.

Inventar o sentido da própria ação de fazer teatro implica vontade e capacidade de distanciar-se dos valores no auge do centro do planeta teatral, e força necessária para penetrar na órbita dos anéis.

Mas, se alguns se distanciam, obedecendo a um impulso invencível, empurrados por uma ânsia artística e existencial que não os torna adequados às práticas do presente, outros, por sua vez, nasceram longe da cara machucada do planeta, conhecem só a realidade dos anéis e ignoram quase tudo sobre o imponente planeta em torno do qual rodam, cada um com sua própria velocidade. Algumas vezes são atraídos e fascinados pela estabilidade, pela consistência do planeta e pelo fato de que em seu centro o sentido parece estabelecido de uma vez por todas. E aspiram em vão identificar-se com a crosta.

A condição do Terceiro Teatro é, consciente ou inconscientemente, a busca do sentido. Mas não nos deixemos seduzir pela nobreza das palavras. Busca do sentido quer dizer um descobrimento pessoal do ofício.

É fácil banalizar a palavra "ofício" e associá-la à "técnica" ou "rotina". Ofício quer dizer algo muito distinto; é a construção paciente de uma própria relação física, mental, intelectual e emotiva com os textos e com os espectadores, sem uniformizar-se com os modelos que regulam as equilibradas e convalidadas relações vigentes do centro do teatro. Quer dizer, compor espetáculos que saibam renunciar ao público teatral usual e saibam inventar os próprios espectadores. Quer dizer, saber buscar e encontrar dinheiro sem encarnar os valores do teatro, previstos por aqueles que, por motivos econômicos, ideológicos ou culturais, revertem recursos para favorecer o desenvolvimento da vida teatral.

Tudo isso é "ofício": técnica do ator, da cena, da dramaturgia, competência administrativa. Só um pequeno resto é força de ideal e espírito de rebelião.

Inventar o sentido quer dizer saber buscar o modo de encontrá-lo.

Aquilo que chamei de "o pequeno resto" é o essencial. Este, no entanto, tem que ver com uma parte de nós sujeita a contínuas obnubilações, a períodos de silêncio, de cansaço, de desalento. É um mar fértil e tenebroso que, às vezes, aparece inundado de luzes e, outras, nos assusta e se reduz à infecunda amargura do sal.

Não se pode resistir muito tempo tendo os olhos fixos nas estrelas e abandonando o coração ao mar. É necessária a ponte bem construída de um barco.

Cada um deveria ser capaz de traduzir estas metáforas à sua linguagem pessoal. Também isto é parte do ofício.

É a eficácia do ofício que transforma uma condição em uma vocação pessoal e, aos olhos dos demais, em um destino que é uma herança.

História do Odin Teatret

por Ferdinando Taviani

História do Odin

UM NOME

Odin, um deus da mitologia escandinava, viaja pelo mundo escondido debaixo de um manto azul-escuro com capuz. Ele é o senhor do mundo, mas um senhor secreto e noturno, que espia o curso dos acontecimentos sem ser visto. Odin, segundo uma antiga crônica, hábil na arte da metamorfose, possui o dom de mudar de forma e aspecto à vontade. Sua fala é enfeitiçante. A raiz de seu nome leva incessante movimento; fúria, raiva, a violenta respiração dos ventos e das tormentas, a cólera das ondas do mar, mas, ao mesmo tempo, a respiração interior, da qual a música e a poesia nascem na alma do artista.

Coberto por seu capuz cor-da-noite, Odin olha o mundo com um só olho. Ele se automutilou para poder ver e saber: um olho embaixo de sua sombrancelha e outro submergido nas profundezas das águas da fonte da memória.

A armação-ritual, semelhante à paixão de iniciação do bruxo, ilumina o Odin. Considerado como o inventor original da escritura, dos Runes, é visto como um deus da luz através da escuridão Odin, o deus da guerra, o deus da sagrada ira, que é ao mesmo tempo destruidor e autodestrutivo, pode ser considerado como um deus que preside a história do nosso século. Mas também é o bruxo que permite às forças escuras sair à luz, iluminando-as e convertendo-as em forças férteis. É um deus de sabedoria, por sabedoria se entende a habilidade para dominar e transformar os escuros elementos destruidores que se retorcem dentro dos indivíduos e das sociedades. Além do mais, é o deus desta sabedoria que equilibra os pólos e forças opostas, sabedoria entendida como tensão e não como a ilusória negação do suposto "Mal".

"Do mesmo modo que nossos antepassados invocavam e combatiam os demônios dando-lhes carta branca e cerimônias coletivas" – escreveu Barba há alguns anos num artigo sobre seu teatro – "também nós estamos reunidos aqui, atores e público, para desmascarar nosso aspecto odiniano que se oculta em nossa escuridão, e para confrontar-nos com ele à luz do dia".

Barba explicou, em outra parte, o modo como, quase por acidente e de forma improvisada, se elegeu o nome Odin; foi devido à imperiosa necessidade de encontrar um nome que apresentaria o grupo ao mundo exterior depois de um ano de trabalho. A anedota que descreve a escolha de um nome é como todas as anedotas, serve para opor a crônica ao fato histórico. "Não foi a reflexão que me conduziu ao nome do Odin" – conta Barba – "encontrei-o na rua, literalmente, enquanto andava, procurando em minha cabeça todos os nomes possíveis nos quais podia pensar. Por casualidade olhei para cima e vi uma placa: Odin gate, rua Odin. Nesse instante pensei: este nome soa bem".

Cada processo artístico (assim como a história do Odin, seus espetáculos, sua escolha de ação) se caracteriza pela conjunção de sorte e necessidade, que, do ponto de vista da lógica abstrata, se opõem entre si. Mas, na lógica da realidade, são os dois lados da mesma moeda: Barba teve sorte com o nome Odin precisamente porque era profundamente necessário.

Odin: um deus de luz através da escuridão.

Num dos espetáculos do Odin, *Come! And The Day Will Be Ours* (1976), um bruxo derrotado por pioneiros que faziam a civilização canta estas palavras:

A escuridão é um caminho
e a luz é um lugar.

Escritas, estas palavras são explícitas demais, mas quando se ouvem, cantadas por uma voz viva, contêm uma ambigüidade: *dark is a way* (a escuridão é um caminho) ou *dark is away* (a escuridão passou)?

Num espetáculo posterior, *Cinzas de Brecht* (1982), estas palavras parecem materializar-se: no final do espetáculo se escurece completamente a sala. Luzes tênues, como estrelas errantes ou vagalumes, aparecem então. Vozes cantam uma canção brechtiana:

A noite mais longa
não dura sempre.

Outra voz, rindo, avisa gritando: "*Não os deixeis seduzir*". As luzes formam uma fileira, convertem-se numa pequena procissão na escuridão, como uma fila de velas na noite. Uma porta se abre e uma luz que cega entra na sala. Todos os atores, com exceção do que interpreta Brecht, caminham em direção a esta luz. É muito difícil para o observador associar esta intensa luz com a idéia de salvação. Algo muito diferente vem à mente: as mariposas noturnas que, atraídas pela chama de uma vela, voam em direção à sua morte. Ou é esta, precisamente, a luz que à voz e ao riso de Brecht chamavam sedução?

Chamando através do tempo, de um espetáculo a outro, como uma alucinação auricular, estas palavras – as do bruxo e as de Brecht – parecem responder-se, sustentadas por ações tão intensas que se convertem em símbolos:

A luz é um lugar.
Não os deixeis seduzir.

DA ITÁLIA À NORUEGA VIA POLÔNIA

Eugenio Barba nasceu em 1936. Filho de um general do exército italiano e órfão desde tenra idade, Barba passou os últimos anos da guerra e da sua infância num povoado com um nome grego, Gallipoli, situado no extremo sul da Itália. Este povoado é atualmente invadido, nos cálidos meses da primavera e verão, por turistas e veranistas, mas naquele tempo era um porto habitado exclusivamente por pescadores.

A família de Barba, como muitas outras famílias, golpeadas pela guerra, caiu em uma digna pobreza. Para poder continuar seus estudos, Barba, o órfão de um oficial, foi obrigado a cursar a Academia Militar de Nápoles por três anos. Isto foi durante o princípio dos anos 50, e a Itália se encontrava sacudida por lutas políticas que freqüentemente beiravam a guerra civil. No sul, os camponeses ocupavam as propriedades dos latifundiários, sendo expulsos pela polícia. Na Academia Militar de Nápoles, numa atmosfera artificialmente masculina, e longe das lutas ideológicas que abundavam nas outras escolas da Itália, a vitalidade e os sonhos dos estudantes adolescentes eram como urtigas nas ruínas. Apesar de ser tímido e estudioso, o jovem aluno Barba conseguiu acumular tantas faltas e foi castigado com tanta freqüência que bateu todos os recordes da Academia. Ele, que mais tarde no teatro consideraria a "autodisciplina" uma qualidade essencial, foi posto como um exemplo de falta de disciplina.

Nas férias de verão, Barba viajou de carona pela Europa. No final da Academia, em 1954, suas viagens se converteram em uma real emigração: estabeleceu-se na Noruega, onde, por seis anos, trabalhou como soldador e marinheiro, foi à universidade , e formou um pequeno círculo de amizades.

Das pessoas que mais influenciaram o curso do teatro contemporâneo, Barba é, talvez, o único que não seguiu um aprendizado artístico ou literário dentro do "sistema teatral". Somente se aproxima do teatro em 1960, quando toma a decisão repentina de deixar a Noruega, seu novo país de adoção, para ir a Varsóvia estudar na escola de teatro local. Alguns meses depois, abandona seus estudos para juntar-se a Jerzy Grotowski, que foi, durante um ano, diretor do pequeno Teatr 13 Rzedow (O Teatro das 13 Filas) na pequena cidade de Opole. Grotowski tem 27 anos, e seu nome é familiar para poucas pessoas, sobretudo como diretor de espetáculos de vanguarda com textos de Cocteau, Maiakovski, Kalidasa e Byron.

Não existe muita informação sobre os dois anos e meio que Barba passou com Grotowski, um período no qual este último transformou o Teatro 13 Rzedow no Teatr-Laboratorium. O próprio Barba fala desse tempo como um período de "aprendizado". Com freqüência, cita Grotowski como seu "mestre". Grotowski falou de Barba como de seu único pupilo, o único que soube "traí-lo". A relação entre estes dois mestres do teatro contemporâneo parece assemelhar-se à profunda e sempre cambiante relação que une o mestre ao pupilo (ex-mestre a ex-pupilo), nas culturas clássicas e nas tradições orientais, e não à relação existente entre o fundador de um movimento teatral e seu herdeiro. De fato, a relação entre Grotowski e Barba continua sendo forte, apesar de não haver união alguma entre as atuais atividades de Grotowski e o teatro, que continua sendo o foco principal de interesse e trabalho de Barba. A razão principal desta relação duradoura talvez se encontre no período a que Barba se refere como de "aprendizado".

De qualquer forma, aqui e ali, em certos livros e artigos, existem os traços de uma atividade mais complexa. Barba não só figura como o assistente de direção de um dos mais fundamentais espetáculos da história do teatro contemporâneo, Akropolis, que Grotowski produziu em 1962, como também aparece como o autor do primeiro livro escrito sobre Grotowski, *Em busca do Teatro Perdido*, ao qual nos referiremos mais adiante; em artigo que publicou em Paris, em 1965, em *Les Temps Modernes*, Rénée Saurel descreve Barba como um jovem italiano, um conferencista fascinante, que realiza longas viagens fora da Polônia para espalhar as notícias sobre um novo profeta do Teatro, cujo nome era ainda desconhecido.

Em 1964, exatamente dez anos depois de sua chegada à Noruega como emigrante e trabalhador, Barba decide voltar ali para converter-se em um homem de teatro.

O HORIZONTE HISTÓRICO

Estocolmo é a capital teatral da Escandinávia: no Teatro Dramaten, o mundialmente conhecido diretor Alf Sjöberg dirige tanto obras clássicas como as obras de Brecht, enquanto que no mesmo teatro outro famoso diretor, Ingmar Bergman, monta outros espetáculos. No Moderna Museet de Estocolmo, em novembro de 1964, o público assiste a um sarau teatral que apresenta uma série de experiências científicas que se efetuam em ritmo cada vez mais frenético. Cobaias humanas, fumando cigarros sem parar, correm, enquanto técnicos medem seu grau de intoxicação. Um homem, estendido sobre uma cama, com seu rosto transformado no de um rato, é ativado por descargas elétricas que lhe causam orgasmos repetidos, tal como fazem aos ratos em experiências semelhantes. O espetáculo, conduzido pelo pintor Öyvind Fahlström, dura uma hora: o público vê um acontecimento, não uma história.

A comunidade artística de Estocolmo é uma das primeiras na Europa a organizar *happenings*, a última novidade chegada dos Estados Unidos. No decorrer desses *happenings*, as tendências e inquietações da pintura e da música de vanguarda se aliam às da vanguarda teatral, o que resulta na destruição do significado, na ruptura do "circuito da informação". Porém, também na eloqüência do fato puro. Uma vez mais, sob uma forma aparentemente não-reconhecível, a arte do teatro parece não ser outra senão a antologia de todas as outras formas artísticas.

Em 1964, Peter Weiss, o escritor alemão que há vinte anos vive em Estocolmo, acaba de escrever *Marat Sade*. No ano seguinte escreve *O Processo*, um "oratório" nos julgamentos dos nazistas responsáveis pelos campos de extermínio.

Estes são os anos da expansão econômica européia. Na Itália, fala-se de "milagre", a Alemanha já é uma grande potência industrial, e o Mercado Comum olha com otimismo para o futuro, enquanto planeja sua expansão. No teatro, os temas do absurdo cotidiano são lentamente substituídos pelos temas da loucura, do excesso e da violência das instituições. As diferenças que, nos anos 50, separavam o teatro político, didático e racional do teatro da angústia existencial e individual estão desaparecendo. A representação da história e a do indivíduo perderam sua nitidez ao encontrarem-se; a clareza ideológica do teatro brechtiano desaparece simultaneamente com a clareza paradoxal da lógica pessimista de Beckett e Ionesco, os grandes inovadores dos anos 50. Jean Genet escreve "cerimônias" cheias de violência individual e de rebelião. Em 1961, tinha escrito *Les paravents*, sobre a guerra da Argélia. Na França, serão proibidas suas representações até 1966. Nos Estados Unidos, são os anos de Johnson, época na qual milhares de jovens americanos foram enviados para o Vietnã. Na Rússia, Brezhnev e Kossiguin põem termo às esperanças suscitadas por Khruschev. Na China, Mao lança a Revolução Cultural com enormes conseqüências para as idéias e costumes futuros. Pela primeira vez, os profetas do destino encontram ouvintes: uma ideologia comum não significa fraternidade, e o desacordo entre China e Rússia não é uma rixa entre irmãos de partido, mas o primeiro sintoma de um conflito entre grandes potências. Também no "pequeno mundo" do teatro existem certezas que começam a romper-se. Os anos 50 foram os anos do Berliner Ensemble, do Piccolo Teatro de Milão, do Théâtre National Populaire de Jean Vilar. O teatro era pensado como uma representação e uma análise de grandes conflitos históricos e de classe, um "serviço" cultural público para todos os cidadãos. Os críticos mais comprometidos desenvolveram a teoria do Teatro da Cidade e do Teatro Público.

Surge um novo exemplo: o de Roger Planchon, que rompeu o monopólio teatral parisiense ao criar o enorme Teatro da Cidade, com uma capacidade para 2 mil espectadores, no centro operário de Villeurbanne, perto de Lyon. Em 1964, o Living Theatre, exilado dos Estados Unidos, chega à Europa. "Sonham com uma sociedade sem dinheiro, e cada dia se vêem às voltas com problemas econômicos", escreve Pierre Biner. A Fundação Ford havia negado uma subvenção a este grupo teatral anarquista com uma justificativa *à la* Brecht: o Living Theatre não paga o suficiente a seus atores para lhes permitir um treinamento profissional adequado. Representam em Paris *Mysteries and Smaller Pieces*, um espetáculo sem texto, baseado na expressão corporal dos atores.

Durante o mesmo período, começam a circular as primeiras notícias sobre o trabalho de Grotowski. Publicam-se alguns artigos teatrais em revistas teatrais de vários países. Escreve-se sobre espetáculos nos quais é abolido o cenário e onde os atores se movimentam pela sala em osmose com o público. Em um dos espetáculos, o herói polonês Kordian é confinado em um hospital psiquiátrico, seus ideais românticos são considerados delírios de louco. Escreve-se também sobre *Akropolis*, o grande texto simbólico de Wyspianski, que Grotowski apresenta interpretado por presos de um campo de concentração nazista.

Grotowski não faz um "Teatro da Cidade". Trabalha num local minúsculo, em Opole, cuja capacidade é menos de cem pessoas. Porém, nesse local separado do "grande público teatral", como mais tarde dirá Peter Brook, "é possível assistir ao que seria impossível sobre um palco: a representação, ao nível físico, emocional e intelectual, do horror, da degradação, da violência e do martírio nos campos de concentração".

Tampouco o Living Theatre é um "Teatro da Cidade". É, antes de tudo, um "teatro contra a cidade". Seus espetáculos, ignorados durante muito tempo pelo meio teatral oficial, não são acompanhados somente pelos estudantes e intelectuais, mas, sobretudo, pela juventude do movimento da "desobediência civil", os pacifistas sentados.

O caráter didático do novo teatro político tende a desaparecer atrás da sátira, da denúncia, da afetação. *Mc Bird*, uma sátira universitária sobre o assassinato de Kennedy e o governo de Johnson, interpretado como uma paródia de Macbeth, chega a ser um escândalo nacional nos Estados Unidos, e objeto de debate na Europa. Em Londres, Peter Brook apresenta *US* sobre os bombardeios no Vietnã. *Viet-Rock* de Negam Terry é apresentado em muitos países. Le Roy Jones dá à rebelião negra sua expressão teatral com *The Dutchman* e *The Slave*. Em 1967, escreve e produz *The Slave-Ship*, sobre a deportação negra da África, atacando o pacifismo e a ideologia da integração: a esfinge de Martin Luther King é decapitada e os atores jogam bola com sua cabeça. No final do espetáculo, dão a mão a todos os negros presentes no local, ignorando os brancos. Não atuaram para eles.

A FORMAÇÃO DE UM GRUPO

Em Oslo, uns poucos jovens noruegueses parecem estar fazendo teatro somente para eles. Em outubro de 1964, tinham sido reunidos por Eugenio Barba, e com ele fundaram um teatro com um mítico e imponente nome: Odin Teatret. Porém, fora o nome de uma arcaica e esquecida divindade, não têm nada mais: nem espaço, nem subvenções, nem preparação profissional. Não tinham se reunido para trabalhar sobre uma obra determinada. Não tinham em mente nenhum público em particular. O que queriam era ser atores, porém esta possibilidade parecia remota. Eugenio Barba contatou-se com eles através da lista de candidatos desclassificados pela Escola Teatral de Oslo. Barba queria ser um diretor, porém nenhum teatro queria aceitar um estrangeiro com qualificações profissionais incertas e sem um perfeito conhecimento do norueguês: como poderia corrigir a dicção de seus atores?

O Odin Teatret é criado, aparentemente, por um grupo de pessoas em resposta às necessidades individuais. Mas, de fato, é uma resposta à privação.

A atividade do grupo se assemelha à de um grupo amador. Barba e seus atores trabalham durante o dia para garantir o seu sustento e treinam durante as noites em locais temporários: uma sala da universidade, o *hall* do clube dos arquitetos e um refúgio antiaéreo impregnado de umidade. Porém, o seu trabalho não tinha nada em comum com o teatro amador e seu principal interesse: a apresentação de obras. Dos doze que começaram só restam quatro atores. O modo pelo qual Barba constrói seu trabalho decepciona as expectativas da maioria dos jovens aspirantes a ator. Até mesmo os que ficam não parecem convencer-se nem aceitar a utilidade de treinar horas e horas para aprender os difíceis exercícios acrobáticos. Torgeir Wethal, um dos fundadores do Odin, diz: "Lembro-me deste período como um pesadelo físico. Quando comecei, eu era rígido e fraco. Demorei quase seis meses para aprender aqueles exercícios mais simples que a maioria de nossos estudantes aprendem agora em quinze dias".

Else Marie Laukvik, outro dos fundadores, lembra: "Havia momentos de dúvida. Algumas vezes era embaraçoso ver as reações daqueles que nos perguntavam o que fazíamos: teatro em um *bunker*? Só quatro? Rejeitados pela escola de teatro? Dirigidos por um italiano da Polônia? Sem cenário? E o público? Alguns achavam que éramos parasitas da sociedade, sem fazer nada útil ou, pior ainda, nada aceitável".

Isolados e autodidatas, os componentes do Odin se vêem obrigados a buscar inspiração nos livros dos grandes mestres, particularmente Stanislavski e Meyerhold. Porém, o que fazem não é reconhecível. Não existem outras experiências que tenham uma certa dose de prestígio nas quais apoiar suas escolhas práticas.

EPISÓDIO INDIANO

Em 1963, Barba interrompeu sua estada com Grotowski na Polônia, e foi para a Índia por seis meses, para procurar técnicas que pudessem ser adaptadas ao Teatr-Laboratorium polonês. Há vinte anos, a Índia era uma escolha surpreendente para esse tipo de pesquisa. As formas teatrais de outras culturas orientais eram bastante conhecidas e tinham incendiado a imaginação de numerosos reformadores do teatro europeu. Porém, os gêneros de espetáculos da Índia não receberam a mesma atenção e, de fato, eram completamente ignorados. A escolha de Barba devia-se, provavelmente, a seu interesse pelos aspectos religiosos e ritualistas da cultura indiana.

Sem um destino predeterminado, Barba percorre a Turquia, o Irã e o Paquistão; depois erra pela Índia até chegar a Kerala, uma província do sul. Ali, na aldeia de Cheruthuruthy, experimenta a "revelação" do Kathakali.

Certas formas do teatro oriental foram uma "revelação" para muitos homens do teatro ocidental. Porém, nem Meyerhold, nem Brecht, nem Artaud – para mencionar os exemplos mais óbvios – tinham visitado o Oriente e estudado os teatros que tanto os fascinavam. Haviam encontrado nesses teatros uma confirmação de suas próprias idéias e teorias, que eram opostas às ideologias teatrais de sua época. Mais que uma mera fonte de inspiração, o teatro oriental tinha servido como um álibi, como uma justificativa para reforçar sua própria prática e sua visão teatral.

A viagem de Barba à Índia atende a um propósito diferente. Ele não vai para encontrar uma confirmação de teorias *a priori*, mas para procurar a experiência de outro teatro, experiência que pode transformar-se em conhecimento e habilidade técnica, e ser usada "em busca do teatro perdido". Este é, de fato, o título de seu livro sobre Grotowski, publicado poucos meses depois de sua volta da Índia. O que mais parece ter impressionado Barba não foram somente as fascinantes imagens dos espetáculos de Kathakali, não apenas a sugestiva energia de seus atores, mas algo que se achava por trás desses espetáculos e de seu poder: a tenaz e silenciosa monotonia que caracteriza a preparação do ator do Kathakali, uma preparação tão longa que nem a admiração do público nem as recompensas de uma carreira podem compensar.

Seus artigos sobre teatro Kathakali, escritos depois de sua volta, continham a primeira descrição técnica de um espetáculo clássico indiano. Esta informação atraiu tanto interesse, que os artigos foram rapidamente publicados na França, na Itália, na Escandinávia e nos Estados Unidos. Barba escreveu:

"Ser um ator de Kathakali não é uma escolha, é uma vocação. Desde sua mais tenra idade, o menino fica sujeito a uma 'disciplina'. Entra num universo teatral que é contíguo a um universo religioso. Não é somente questão de ofício, mas de uma missão. Oito anos de austero e árduo aprendizado, durante o qual é conduzido quase além de seus limites; marcam-no para sempre, tanto do ponto de vista de sua habilidade técnica quanto de seu conceito mental. Esta longa 'iniciação' condiciona a psique e o comportamento do ator do Kathakali, fazendo com que adquira uma sensibilidade profundamente diferente da sensibilidade profana".

As experiências de Barba na Índia conduziram-no à mesma visão que estimulara alguns dos maiores reformadores do teatro nas primeiras décadas do século XX, de Stanislavski até Craig e Copeau: a visão de um novo teatro não embasado nos espetáculos, e sim numa nova escola de atores. Esta visão tinha ficado sempre como um sonho, uma utopia ou um paradoxo – quando foi oferecida a Craig a direção de um famoso teatro francês, este respondeu que só aceitaria com uma condição: que se fechasse o teatro durante dez anos.

O que freqüentemente diferencia o ator oriental do ocidental não é apenas o virtuosismo do primeiro nem seu modo de conceituar o teatro como um exercício não-profano; mas, sobretudo, sua habilidade para viver como um ator sem viver para os espetáculos..

Barba foi capaz de individualizar a importância deste aspecto essencial do ator do Kathakali entre um milhar de características mais evidentes. Fez disso a base de seu teatro. O Odin desenvolveu um tipo de força antes que a excelência de seus atores e de seus espetáculos fosse reconhecida. Esta força devia-se à habilidade dos membros do teatro em orientar-se sobre o sentido interno do teatro, sem fazer com que a justificativa real do fato de serem atores dependesse das necessidades ou dos desejos do público, nem de sua aceitação pelo público.

Depois dos primeiros meses em Oslo, onde o treinamento era o único foco de seu trabalho, Barba e seus quatro atores começam a ensaiar uma obra inacabada do escritor norueguês Jens Björneboe, *Ornitofilene*. Um ano mais tarde o espetáculo fica pronto.

Porém, é difícil alugar um local para atuar e para encontrar pessoas interessadas em um grupo que não é um teatro estável e reconhecido. Somente dez das cinqüenta apresentações de *Ornitofilene* acabam sendo feitas em Oslo. As possibilidades de sobreviver na Noruega são nulas.

Neste momento crítico, o Odin recebe um convite para transferir-se a Holstebro, uma pequena cidade de 20 mil habitantes no noroeste da Dinamarca, que está planejando uma nova política cultural. Apesar dos laços de família e do idioma, dos costumes sociais e culturais que os unem à Noruega, o grupo decide aceitar o convite e emigra para a Dinamarca. O Odin chega a Holstebro, em junho de 1966, sem *Ornitofilene*. Um dos atores ficou na Noruega, outras pessoas se juntaram ao grupo e tudo tem de começar da estaca zero. Autodenomina-se "Teatro-Laboratório Interescandinavo para a Arte do Ator", justificando deste modo, o fato de que sua atividade não é a de um teatro "normal": só espetáculos.

Laboratório é uma palavra mágica: não tem um significado preciso e não se sabe o que oculta.

Na história do teatro recordam-se os "laboratórios" de Stanislavski, Vachtangov, Meyerhold, e o de Copeau; este último mais próximo de uma verdadeira escola teatral. Quando Grotowski definiu esta palavra em Opole, em 1962, quando transformou o Teatr 13 Rzedów no Teatr-Laboratorium, utilizou o exemplo do Instituto Bohr: "É um lugar de encontro onde físicos de diferentes países fazem experiências e dão seu primeiro passo na terra de ninguém de sua profissão". Grotowski era um diretor "profissional" e seus atores eram atores "profissionais"; todos eles tinham estudado na escola de teatro e trabalhado no teatro tradicional. Tinham de abandonar um território para poder seguir o caminho do laboratório.

Porém, o diretor e os atores do Odin não tinham tal território e, portanto, não podiam pisar sobre novos caminhos. Sua terra de ninguém consiste em dar os primeiros passos dentro de sua profissão. Qual poderia ser sua justificativa quando não têm nenhum espetáculo para apresentar, nenhuma qualificação profissional, nenhum título cultural que possa dar credibilidade à escolha de um caminho "experimental"?

O teatro-laboratório de Holstebro edita e publica tanto livros como uma revista que trata das teorias e técnicas de teatro: a Commedia dell'Arte, Dionisismo, a psicologia do espetáculo, o teatro político de Piscator, Zeami, atuação do Nô e Kabuki, dança clássica da Índia, Gordon Craig, Dullin, Jouvet, Decroux e Grotowski.

O mesmo ecletismo caracteriza os seminários organizados para as pessoas do teatro escandinavo. Aos participantes é oferecida a possibilidade de trabalhar com Barrault, Lecoq, Dario Fo, com a família Colombaioni de palhaços italianos, Hisao e Hideo Kanze do Nô, Sardono de Java e I Made Pasek Tempo de Bali, Shanta Rao, Sanjukta Panigrahi, Chaikin, Decroux, Krejca, Marowitz, Julian Beck, Judih Malina, Grotowski e o ator que encarna sua visão teatral, Ryszard Cieslak.

De 1966 a 1972, é graças a esta atividade de organização cultural que o Odin é aceito em Holstebro e na Dinamarca. É conhecido em sua pátria pelos muitos espetáculos de companhias estrangeiras que organiza. No exterior, começa a ser apreciado pelos próprios espetáculos, que são associados a Grotowski, porque Barba, mais que ninguém, tinha contribuído para a divulgação de Grotowski no exterior.

O livro de Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*, que teve uma incomensurável influência na história do teatro moderno, foi editado por Barba e publicado em 1968 pela Editora do Odin Teatret.

1968

Em 1967, o Odin apresenta seu segundo espetáculo, *Kaspariana*, após um ano de preparação em seu novo "lar" em Holstebro. O tema trata da transmissão da cultura e educação, liberação e colonização. Este problema existe no interior do próprio grupo, na medida em que existe uma nova geração de atores. Existe também, na maioria da sociedade, um incômodo, na medida em que a discussão sobre a nova pedagogia já não está mais limitada aos especialistas, mas se converteu em um acalorado debate geral com maiores implicações políticas.

Como a maioria dos atores é estrangeira, e não pode exprimir-se bem em dinamarquês, o espetáculo evolui através de ações e situações dramáticas inspiradas em um roteiro do poeta dinamarquês, Ole Sarvig. As palavras são utilizadas por seus efeitos sonoros e pelas diferentes associações que um texto de muitas línguas pode despertar independentemente do seu valor semântico.

Este tipo completamente desconhecido de teatro, não baseado em um texto escrito, e sim em um "texto de espetáculo" – ações, relações de ator para ator e de ator para público, a distribuição e uso do espaço, iluminação, ritmo etc... –, não atraiu muito público em Holstebro, onde *Kaspariana* foi apresentada pela primeira vez. O Odin se viu, então, obrigado a converter-se em itinerante. Primeiramente, percorreu a Dinamarca, onde o espetáculo despertou um discreto interesse. O mesmo ocorreu no exterior, com sua primeira aparição na Bienal de Veneza, onde suas apresentações passaram praticamente despercebidas; apenas alguns poucos críticos de vanguarda consideraram o espetáculo como um exercício revelador de rigor técnico e disciplina de atores.

Kaspariana foi também convidada para o Festival do Théâtre des Nations, em Paris, em maio, de 1968. Contudo, o Odin não foi: o festival foi cancelado devido às manifestações de maio que obrigaram seu diretor, Jean-Louis Barrault, a demitir-se.

O ano de 1968 marca o nascimento do grupo teatral e de novas formas de agregação. O incremento da atividade política conduz a novos modos de organizar a vida cultural e a buscar uma alternativa-perspectiva na produção de música, cinema, literatura e teatro. A outra face da moeda é um rigor ideológico que conduz freqüentemente ao julgamento sumário e à estéril destruição.

A Revolução Chinesa é um exemplo típico. A Ópera de Pequim foi reformada e seus atores despedidos: os traços de um passado feudal são apagados ao mesmo tempo que as estéticas aristocráticas. O teatro fica reduzido a uma celebração dos valores revolucionários. Chiang Ching, a mulher de Mao, atualmente desdenhada como um dos membros do "grupo dos quatro", guia esta revolução teatral.

No meio desta febre de rejuvenescimento, Strehler deixa o Piccolo Teatro de Milão, que tinha criado como um modelo de "Teatro da Cidade", e ao qual seu nome sempre foi associado desde os primeiros anos do pós-guerra. Cria um grupo independente, o Teatro Azione, que produz *O Canto do Espectro Lusitano*, de Peter Weiss, uma fria e sarcástica documentação das atrocidades portuguesas em Angola. Porém, a "aventura" de Strehler tem vida curta. Em 1972, volta a ser diretor do Piccolo Teatro.

Barrault volta a um teatro "real" muito mais tarde. Durante seus anos de "exílio", trabalha em um circo e em um ringue de boxe. Cria um espetáculo inspirado em Rabelais: uma imersão no teatro total em que a dança, a música, os gestos e as palavras estão entrelaçados, e que termina com uma nostálgica saída em direção à ilha Utopia. O descobrimento de Rabelais quanto ao prazer sensual se converte em uma esperançosa viagem para o nada, que evoca lembranças dos jovens que se vão ao final de dois filmes de Fellini: *Satyricon* e *Roma*.

Em 1968, Brook publica um livro visionário sobre o teatro, *O Espaço Vazio*, que contém definições que logo se converterão em *slogans*. Fala do teatro "mortal"-- não no sentido de doença mortal, mas de tédio mortal – e de teatro "sagrado", e prevê o nascimento de um teatro "rude" e "imediato", no qual todos os aspectos da realidade e da experiência podem ser representados como uma mistura de tragédia e bufonaria. Parece que se repete novamente a história inglesa: antes do tempo e sem banho de sangue, a revolução chega ao templo do teatro clássico, a Royal Shakespeare Company. Em 1966, Peter Brook montou um espetáculo baseado nas improvisações feitas pelos atores e em texto escrito coletivamente: *US* (tanto "nós" como "Estados Unidos"), sobre o bombardeio americano no Vietnã e a atitude da Europa diante desse fato. Brook abandona a Royal Shakespeare Company, e, em 1970, funda o Centro Internacional de Pesquisa Teatral em Paris, cuja atividade não se limita à criação e apresentação de espetáculos.

Mas, do ponto de vista teatral, 1968 é, sobretudo, o ano de *Paradise Now* e *Orlando Furioso*.

O Living Theatre apresenta *Paradise Now* nas universidades ocupadas pelos estudantes. Cada espetáculo é uma manifestação política. A polícia intervém freqüentemente. O público é sempre convidado a criar a sua própria revolução no momento, e a reconhecer que a violência que caracteriza o poder e a repressão política existe também nos tabus sexuais, no apego às coisas pessoais, e no medo e inibição diante dos outros. O Living Theatre leva o seu conceito de teatro como instrumento de ação política direta às suas últimas conseqüências.

Na Europa, muita gente de teatro abandona o conceito clássico de espetáculo e desenvolve práticas teatrais que incluem, freqüentemente, manifestações políticas em escolas e em fábricas. Em poucos e curtos meses, a imagem física do teatro parece ter explodido. O que Grotowski fazia, no início dos anos 60, em um pequeno local em Opole, parece que se reflete agora, em maior escala, nas praças das cidades, em estádios e ginásios esportivos.

O evento mais festivo, barroco e imaginativo desta explosão teatral é *Orlando Furioso*, de Luca Ronconi. O Odin leva o espetáculo para a Escandinávia; em seguida fará uma turnê por toda a Europa e pelos Estados Unidos. O teatro, como celebração popular, logo assume conotações políticas.

Em Nova Yorque, Richard Schechner funda o Performance Group, com o qual produz *Dionysus* in '69. Em todos os seus espetáculos posteriores, Schechner continua experimentando a relação entre o espaço cênico, os atores e o público: uma relação que deve mudar – diz Schechner, desenvolvendo a teoria de Grotowski – da mesma forma como os temas dos espetáculos mudam.

A partir de Nova Yorque se espalha a notícia de um grupo teatral que leva pelas ruas enormes bonecos. No Bread and Puppet Theatre, as imagens da mitologia popular se encontram com as da radical sátira política. Peter Schuman, seu criador, é um escultor de origem alemã. Sua meta é uma cultura tão necessária e elementar quanto o pão (outra das imagens de Artaud que voltam).

Pouco mais tarde, em Paris, partindo de princípios semelhantes aos de *Orlando Furioso*, Ariane Mnouchkine apresenta a história da Revolução Francesa do ponto de vista do povo trabalhador. *1879* é estruturada como uma alegre celebração, uma festa política e teatral para centenas de espectadores.

A "ESQUINA DO APLAUSO"

Em seu laboratório de Holstebro, mencionado uma vez como um "monástico posto de fronteira do teatro nos confins da Europa", o Odin se mantém imperturbável diante dos ventos de mudança, que sopram através do mundo juvenil em 1968-69. Poucos meses antes, o Odin tinha organizado uma turnê escandinava da Companhia de Dario Fo, que apresentava uma sátira antiamericana, *Expulse a Dama*. Dario Fo realiza um seminário em Holstebro, no qual dá uma série de demonstrações práticas baseadas em textos medievais da literatura popular italiana, a partir dos quais se desenvolveu, mais tarde, seu famoso espetáculo *Mistério Bufo*.

Entretanto, a principal preocupação do Odin é a preparação de seu terceiro espetáculo. *Ferai*, que chegará a Paris em 1969, é representada para, no máximo, sessenta espectadores por vez. É julgado como sendo um exemplo de teatro esotérico e ritual, distante dos problemas históricos e sociais.

A história desses anos não é somente a do movimento jovem, a do nascimento da extrema esquerda, a de aliar os estudantes com os operários. É também a história da Checoslováquia de Dubček, da Primavera de Praga e da chegada dos tanques soviéticos, de Jan Palach que se queima vivo: um desesperado protesto que cria dúvidas na "juventude de 68", porque lhes parece tragicamente ingênuo. Porém, a morte do jovem estudante de Praga também levanta inquietação, porque parece ser o resultado de uma trágica descoberta: que as esperanças quanto a uma sociedade melhor estão se esgotando.

Foram menos as associações políticas de *Ferai* e mais a sua forte natureza teatral e ritual que impressionou os críticos. Apesar de seu público estritamente limitado e de seu enigmático caráter não-efusivo, o espetáculo conseguiu capturar a imaginação do público, fazendo-o reagir, tanto ao nível emocional quanto intelectual.

O repentino êxito em Paris, nos maiores festivais de teatro e nas capitais européias, caiu como um raio sobre o grupo. De repente, o Odin era famoso.

Novamente em Holstebro, Barba, preocupado com os possíveis efeitos que esse repentino sucesso poderia ter nos atores, interrompe abruptamente as apresentações de *Ferai*.

Dissolve o grupo com a intenção de reformá-lo antes de iniciar um novo trabalho.

Somente três dos atores aceitam as novas condições de trabalho e permanecem no teatro: Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen e Torgeir Wethal.

Seguem-se dois anos de "retiro" no transcurso dos quais tanto os atores veteranos como os jovens aprendizes têm de começar uma nova forma de treinamento rigoroso. Passados alguns meses desta reorientação do trabalho básico, o grupo começa a ensaiar um novo espetáculo. Pela primeira vez, o texto não é de um escritor externo ao grupo, mas está baseado num argumento de Eugenio Barba.

No outono de 1972, o novo espetáculo *Min Fars Hus* fica pronto. Em muitos países, mesmo depois do considerável lapso de tempo, fala-se ainda dele como de um espetáculo que abriu inimagináveis perspectivas e revelou um novo modo de sentir e usar o teatro.

Min Fars Hus é o espetáculo mais pessoal do Odin, esbarrando nos limites do privado. Mas é também um espetáculo que adquire vida, tomando com freqüência significado para públicos de origens e idades diferentes. Os críticos vêem que *Min Fars Hus* vai além das normas teatrais. Por isso, muitos o classificam como uma obra "difícil". Entretanto, o espetáculo viaja muito, sendo levado a comunidades que não possuem a cultura do teatro ou dos livros, e emerge em situações e encontros que terão profundas conseqüências para o futuro do Odin.

Mas, com *Min Fars Hus* o Odin se encontra diante de uma aparente contradição: sua capacidade de estar socialmente presente é tanto mais forte quanto mais se concentra exclusivamente em seus problemas como grupo teatral. Descobre o valor público de algo que estivera sempre escondido nas raízes de seus produtos teatrais: sua história, sua ética, sua própria "cultura particular".

MODELO CULTURAL

Com *Min Fars Hus*, entre 1972 e 1974, a atividade do Odin se abre para a Europa. As turnês se alteram com períodos de trabalho, pesquisa e iniciativas culturais em Holstebro. Muitas destas turnês teatrais consistem em representações de espetáculos em cidades desconhecidas, para espectadores desconhecidos, em viagens que rompem o ritmo de trabalho dos atores e tornam impossível um contato real com o público. As contínuas chegadas e saídas só parecem adquirir um sentido às tardes, quando se representa o espetáculo. "O público", diz Barba, "é uma aglomeração de fantasmas, rostos que aparecem para o espetáculo e desaparecem imediatamente depois, de modo que não os voltaremos a ver".

As turnês com *Min Fars Hus* conseguem ser, freqüentemente, algo mais do que um curto momento de contato com o público. Freqüentemente se convertem em um período de reflexão e dura vários dias. Durante estes "encontros", alguns públicos se confrontam com o Odin na sua totalidade: o treinamento diário dos atores, a organização interna, o comportamento e as visões que conduzem as ações e as escolhas do grupo.

Também outras razões determinam a transformação da turnê em uma nova abertura para o mundo exterior. Nos anos que seguem 1968, o movimento juvenil parece se fragmentar e coagular em unidades menores. Experimentam diferentes formas de vida coletiva, criam comunas baseadas na produção agrícola e "artesanal", desenvolvem um movimento cultural alternativo fazendo teatro, organizando clubes de cinema independente e redescobrindo a cultura popular. Estes grupos não surgem apenas nas cidades grandes, como também em zonas rurais de escassa população. O grupo se converte na alternativa para um contexto social inaceitável. Mas, também, se converte em uma alternativa à família.

Por um lado, o Odin Teatret aparece como um modelo de grupo personificador de algumas das aspirações sociais que conduziram às ações da juventude de 68. Por outro, tem características que parecem contradizer o modelo habitualmente aceito de uma comuna. O Odin, por exemplo, não elimina o líder. Barba parece ter uma autoridade – dirão alguns – ditatorial: de mão de ferro. A liberdade e a espontaneidade criativa dos atores parecem estar em contradição com sua rigorosa disciplina. Percebemos que dentro do grupo existem regras não-escritas, tão fortes que as relações com o exterior, mais que um "encontro entre irmãos", chegam a ser uma "confrontação de diferenças". Esta falta de compromissos, este sublinhar das diferenças mais do que das semelhanças, caracteriza muitos dos encontros com o Odin. Com freqüência, a solidariedade que o Odin mostra com suas ações não se expressa com palavras ou um comportamento caloroso e amistoso. A unidade do grupo coexiste com o forte individualismo de seus membros. Estas características e contradições, como os espetáculos, resultaram em um interesse pelo Odin como grupo.

A CULTURA DO ATOR

Quando o Odin decide comunicar aos outros sua própria experiência, choca-se com o problema essencial do teatro moderno: a cultura do ator. A cultura dá a cada um a possibilidade de receber e explorar o patrimônio do passado, para poder transformá-lo mais tarde. Significa ser capaz de construir, de acrescentar, sem ter sempre de começar do zero.

Desde a aparição, na Europa, das primeiras companhias de atores profissionais, em meados do século XVI, existiu uma divisão. Por um lado, está a gíria técnica que os atores usam entre eles e que são incapazes de fazer com que se aceite no mundo externo e transformá-la em uma linguagem crítica. Por outro, está a falta de clareza e a inconsistência conceitual que os críticos, os ideólogos e os teatrólogos tentam impor, de fora, ao ator. A única e verdadeira "discussão sobre o ator", na cultura ocidental, é a discussão que faz contrastar a "técnica de identificação" com a de "estranhamento" *(Verfremdung)*. Esta discussão, que levou a muitos mal-entendidos, encontra suas raízes em um problema que não pertence ao mundo do ator. Começou com Diderot e outros filósofos do século XVIII, em forma de discussão sobre problemas filosóficos e psicológicos que apenas utilizavam ao ator como exemplo.

O teatro teve influência na cultura e na sociedade moderna quase que exclusivamente através de seus escritores e teóricos, muito pouco através de seus atores. As comunidades de atores – "corpos separados" nas sociedades do passado – não estabeleceram uma cultura autônoma. Não conseguiram socializar sua presença e sua diferença. Em vez disso, submeteram-se a fazer o teatro que lhes era pedido e que lhes era imposto pela economia e ideologia. Logo, os atores se converteram em microssociedades que haviam sofrido um pesado processo de aculturação, de forçada integração cultural que lhes deram instrumentos para um teatro visto como o "museu vivo" da literatura dramática.

Apesar de tudo, desde o século XVI, grupos de atores viveram com normas muito diferentes das da sociedade que os rodeava. Diferentes eram suas normas familiares, excepcional era a independência, a liberdade e a autoridade das mulheres nas companhias. Eram nômades, justamente quando a moral burguesa, com seu culto ao lar, estava tomando forma. Por mais de três séculos, através de toda a Europa, existiu uma sociedade de atores dentro da qual todos os vínculos e funções socialmente necessários se desenvolveram: desde o crescimento de um sistema econômico e produtivo até a definição de precisas normas de comportamento.

Porém, esta "sociedade" está dirigida pelo exterior, do qual recebe suas tarefas, seus valores, sua função. Primeiro pelos aristocratas, depois pelo mercado teatral, pelo público e intelectuais que a influenciam.

Desde o século XVI até os primeiros anos do século XX, o aprendizado do ator acontecia dentro desta "sociedade", dentro das companhias de atores, não como numa escola, e sim como o ateliê de um artesão, onde o aprender e o trabalho produtivo andam de mãos dadas. O jovem ator era introduzido em um papel específico e seguia um modelo específico, do qual, com o desenvolvimento de sua arte, podia separar-se mais tarde. Em nome da criatividade do ator, os grandes reformadores do teatro do final e princípios do século – Antoine, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Copeau – se opuseram ao rígido sistema de distribuição, *emplois*, que caracterizava o teatro "artesanal". Substituíram a pesquisa contínua pelo aprendizado de técnicas preestabelecidas, afirmaram o valor do desenvolvimento pessoal, autônomo em cada ator, e criaram uma relação professor-estudante que ia além da mera preocupação profissional e que acentuava o homem em sua totalidade.

O reformismo moderno das escolas de teatro é resultado desta revolução. Nessas escolas, a visão dos reformadores ficou quase intacta: apenas foi decapitada. A "cultura" necessária para o ator foi dividida em matérias para professores especializados. O objetivo já não é pesquisar, e sim adquirir e possuir um conhecimento, uns resultados imediatos a serem utilizados nos diferentes ramos da indústria do espetáculo.

Mas a demanda de uma nova ética para o ator foi sempre a força propulsora de todas as revoluções do teatro: libertar o ator de sua servidão para com o público, das conveniências e convenções das modas e do mercado teatral. A "revolução ética" de Stanislavski chega a ser a premissa para o nascimento de um novo artista capaz de mudar-se a si mesmo, de inventar seu próprio teatro e de lutar por uma nova sociedade – não apenas por um novo teatro.

Fazer teatro, segundo seus próprios princípios, significa libertar-se a si mesmo da situação que não deixa o ator desenvolver sua própria cultura ou a do grupo. É através da complexidade desta cultura que o ator chega a ser mais efetivo, um ponto de interrogação e uma contradição em sua sociedade. O fato de fazer teatro para os demais apenas teve um significado histórico para os atores: trair sua própria função.

TREINAMENTO E CULTURA DE GRUPO

A cultura do Odin está encarnada em seu treinamento. A palavra treinamento indica um processo ininterrupto, um conhecimento que sabemos sempre e quando o exercitamos, mas que não podemos possuir e deixar de lado. É uma palavra parecida com disciplina, cuja origem não tem nada que ver com respeito pelas regras e ordens, mas que significa a ciência do aprendizado contínuo.

De forma parecida, a "disciplina" que reina no Odin é a observação de regras cujo único objetivo é o de proteger o trabalho de cada indivíduo, dar-lhe todo o tempo e as condições necessárias para seu desenvolvimento autônomo. É por isso que as regras, com freqüência, mudam radicalmente. Os membros do Odin explicam isto com um paradoxo: "as regras existem para que possamos rompê-las". Devemos fazer isto através dos fatos, tornando inúteis as regras. Foi, pois, com a régra que nos primeiros anos estava proibida a relação sexual entre os membros do grupo, porque aspectos da vida privada dos atores interferiram em seu trabalho. Do mesmo modo, o Odin apresenta agora, em público, o treinamento, que nos primeiros anos estava rigorosamente fechado aos observadores.

Também o treinamento muda continuamente em parte porque o trabalho do ator cresce em inesperadas direções, em parte porque quem adquiriu segurança em si mesmo e dominou determinados exercícios recomeça desde o início uma nova área. Desse modo, o treinamento é um processo tão pessoal, que varia de um ator para outro em tão alto grau que um observador, hoje em dia, teria enormes dificuldades de ver a relação existente entre os múltiplos e quase contrastantes "caminhos do treinamento" individual.

Um novo membro do Odin logo entende que sua posição dentro do grupo depende do espaço que consiga abrir através de seu próprio trabalho. Existem hierarquias. De fato, muitas delas existem; fazem-se e desfazem para cada situação de trabalho, em cada fase do processo. Um visitante que observa o grupo como um antropólogo faz com uma pequena tribo percebe alguns fatos sobre os quais pode refletir.

Pessoas com visões políticas e ideológicas diferentes vivem juntas e têm razões diferentes e freqüentemente contrastantes para ficar. Nem sequer existe acordo referente ao valor político, ideológico ou artístico do Odin, nem um consenso geral no que se refere ao "significado" dos espetáculos (freqüentemente Barba e os atores perguntam o mesmo que pergunta o público). As tensões pessoais e as incompatibilidades existem dentro do grupo, mas são deixadas de lado no momento de trabalho.

Os atores do Odin são de diferentes nacionalidades, porém todos passaram por um processo de preparação de quatro anos, depois do qual cada membro recebe o mesmo salário. O grupo – dez atores – é muito estável, os membros "mais novos" estão no grupo há oito anos. As línguas que dominam são o dinamarquês, norueguês, italiano, inglês e espanhol. No entanto, só se utiliza o dinamarquês durante o trabalho, fortemente influenciado pelo vocabulário que se desenvolveu dentro do grupo com o passar dos anos, misturado com uma gíria técnica, imagens e significados particulares para as palavras.

Alguns atores vivem juntos em comunas, outros vivem sós. Entre os atores há casais e crianças pequenas. O treinamento e os ensaios nunca são interrompidos por chamadas telefônicas, chegadas ou mensagens urgentes. A divisão da jornada de trabalho muda de dia para dia ou de semana a semana.

De forma parecida, não há tarefas fixas para o trabalho prático. Até o dia livre da semana e os períodos de férias de verão e inverno não estão rigidamente fixados. Existem intensas relações com o mundo exterior: há uma correspondência regular com mais de oitenta grupos teatrais da Escandinávia, Europa, América do Norte e do Sul e Japão. Muitos grupos visitantes vêm para receber cursos ou apresentar seus espetáculos.

A dialética entre liberdade e limitação (segundo as palavras que Russel utilizou para os dois pólos do mundo contemporâneo), ou de liberdade e organização, implica também um equilíbrio entre constância e mudança. Este equlíbrio caracteriza o organismo vivo. Sua carência faz com que muitos grupos se destruam a si mesmos depois de um breve período de atividade. Às vezes, um grupo se cristaliza em uma forma, uma atividade, em regras rigidamente fixas. Às vezes perde coesão e se dissolve em uma série de prematuras tentativas de mudança.

Apesar das mudanças que caracterizaram e que ainda caracterizam a vida e o trabalho do Odin, alguns elementos foram sempre constantes. Antes de mais nada, a presença de quatro pessoas que participam do Odin desde seu início e que encarnam sua história. Logo, o grupo mudou, assim como os homens mudam, e não apenas por ter trocado de homens.

Outra constante, existente em todas as mudanças, foi a presença de Barba, uma consistente consciência externa que não apenas julga os resultados profissionais, mas que dia a dia determina o grau em que seus colegas estão presentes em seu trabalho.

Liberdade e limitação se encontram hoje no Odin sob a forma de um *individualismo dentro do grupo*. Constituem as duas margens do rio que, no passado, foram talvez a hostilidade do momento e a referência a um mestre. O conjunto *de diferentes egoísmos* criou uma complexa socialização interna que, em termos antropológicos, pode chamar-se cultura. No final, é isto o que determina a habilidade do Odin para reagir às circunstâncias como organismo vivo, e é a causa de que prosperasse durante vinte anos.

TEATROCULTURA E ANTROPOLOGIA TEATRAL: ISTA

Em seus primeiros anos, o Odin pareceu um isolado "monastério teatral" que nunca poderia servir de exemplo. Era apreciado por esses mesmos aspectos, que pareciam isolá-lo dos problemas mais gerais e importantes de organização cultural a um nível social. Mas, no final dos anos 60, o Odin se transformou, cada vez mais claramente, em um modelo definido para os grupos da Europa e América do Sul. Sua organização interna e atividades serviram de inspiração a muitos grupos teatrais marginais, não apenas para sobreviver, mas para conquistar e desenvolver sua própria independência. Mais tarde, o Odin começou uma política de apoio a estes grupos que Eugenio Barba chama de Terceiro Teatro, organizando vários encontros internacionais. A rede de atividades que estes pequenos grupos promovem constitui, em alguns países, o maior desenvolvimento teatral destes anos.

Barba vê o Terceiro Teatro como pequenas minorias de gente jovem que procuram uma identidade e um próprio modo de expressar; sendo econômica, cultural, política e socialmente discriminadas. Barba acredita que este movimento divergente é uma das *potenciais* culturas teatrais da sociedade, representando a possibilidade para um determinado segmento de uma geração socializar suas necessidades em uma sociedade golpeada pelo desemprego e degradação de valores.

Em 1979, Barba funda o ISTA, a Escola Internacional de Antropologia Teatral. ISTA é a culminação dos longos anos de pesquisa de Barba dentro das técnicas de atuação no Oriente e Ocidente. Também é uma conseqüência do particular aprendizado do Odin e de anos de viagem.

Com o ISTA, Barba cria um grupo internacional de pesquisa que reúne especialistas de teatro, sociólogos, antropólogos e mestres de várias tradições teatrais. Em suas sessões públicas (Bonn, setembro de 1980; Volterra, Itália, de agosto a outubro de 1981; Blois, maio de 1985), o ISTA, além de já ser um laboratório de pesquisa, se converte em uma escola na qual os estudantes não recebem um legado de conhecimento adquirido, mas *aprendem a entender, aprendem a aprender*, para construírem um método de trabalho individual e pessoal.

Barba, em alguns de seus escritos dedicados à antropologia teatral e ao ISTA, define o nível pré-expressivo do ator como parte de seu trabalho que se refere a seu *bios cênico*, à sua vida teatral, e não às suas intenções, nem às suas "ações no espetáculo", mas à sua presença. Pela primeira vez, as tradições do teatro oriental – japonês, chinês, hindu e balinês – estão organicamente combinadas com a pesquisa dentro do treinamento do ator ocidental. Pela primeira vez, especialistas altamente qualificados em dança e teatro orientais, tais como Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma e I Made Pasek Tempo, se abrem para uma experiência pedagógica que os leva além dos confins de suas tradições, e lhes dá a possibilidade de conduzir os atores ocidentais na busca de uma autonomia artística.

ECONOMIA E ESBANJAMENTO

Mas voltemos à nossa história. É 1974, e, depois de terminar com *Min Fars Hus*, mais uma vez o Odin muda de endereço.

Em outubro de 1973, o preço do petróleo aumenta 70%. A Europa da expansão econômica se converte na Europa da austeridade. "Energia" não está mais associada à idéia de desenvolvimento, e sim à necessidade de economizar. A crise econômica caminha junto com a crise cultural e política: a revolução não chegará amanhã. Muita gente jovem retorna aos partidos políticos tradicionais, enquanto outros criam pequenas ilhas "alternativas". No coração de Copenhague, nasce a "cidade livre de Christiania". No norte da Itália, ouvem-se rumores sobre *feste* "revolucionárias e criativas" que duram vários dias. A polícia e a imprensa falam de desordens, mas estas "desordens" raramente ameaçam o mundo exterior. A luta de uma nova geração contra a sociedade opulenta se transforma na rebelião da nova juventude que, além do desemprego, nada tem a perder.

Na Suíça, o plebiscito para expulsar todos os trabalhadores estrangeiros é derrotado por escassa margem. Na maioria dos países europeus, os trabalhadores estrangeiros são expulsos. Na Alemanha, a "defesa das instituições democráticas" é aplicada cada vez mais sistematicamente através da legaliza da discriminação de *Berufsverbot*. Na França, derruba-se a unidade da esquerda, até antes de ser derrotada nas eleições. A Escandinávia do Welfare State, um modelo de prosperidade quase mítico para o resto da Europa, descobre a ameaça do desemprego. A Dinamarca chega a ser o país com a terceira porcentagem mais alta de desemprego na Europa depois da Irlanda e da Itália.

Dentro desta perspectiva, o Odin faz algumas escolhas precisas e, às vezes, incompreensíveis, e começa a "esbanjar" teatro.

A lei da oferta e da procura sempre foi favorável ao Odin, com apenas um espetáculo por vez, e só para sessenta ou setenta pessoas. Onde quer que fosse, sua oferta de teatro era sempre menor que a demanda para vê-lo. Em alguns lugares, as pessoas se amontoavam diante das portas fechadas de uma apresentação de *Min Fars Hus* já cheia. No entanto, entre 1974 e 1979, o Odin cria não menos de cinco espetáculos, e todos eles ficam no repertório. Em algumas ocasiões, improvisa uma "presença teatral", misturando seus próprios "atos" com os de outros grupos.

VIAGEM

"Falamos de teatro quando falamos de passos que tomamos?", pergunta-se Barba, em um artigo de 1975. Este artigo, "O parque e a reserva", é diferente dos precedentes. É uma colagem autobiográfica de imagens, apologias e exemplos. Suas reflexões sobre o teatro tomam a forma de um monólogo, como se a necessidade de explicar ou defender uma "doutrina" houvesse desaparecido. Os grupos teatrais são comparados a barcos: "Se quer viajar longe, deve ter um barco". Esta imagem mistura dois períodos diferentes da vida de Barba: os anos de marinheiro em um cargueiro norueguês e os anos de teatro. Em ambos os casos, "os postos são diferentes do que havíamos imaginado".

A personalidade de Barba ficou profundamente marcada pelos anos passados a bordo de um barco em 1956 e 1957. Talvez mais pelas relações humanas, como uma surpresa e um descobrimento contínuo quando se enfrenta o desconhecido e o inesperado: sobre o cargueiro, sulcando a rota oriental, e durante as viagens de carona pela África, no norte da Escandinávia, no Oriente Médio. Começa a considerar a realidade como um encontro de contradições que, conceitualmente, são irreconhecíveis.

Quando Barba começa a fazer teatro, redescobre a sensação de ser um estrangeiro examinando outro estrangeiro: um diretor observando um ator. É deste modo que vê o ator Cieslak em *O Príncipe Constante*, de Grotowski. "Desde o começo, desde os primeiros segundos do espetáculo, foi como se todas as lembranças sobre ele, todas as categorias familiares, ficassem varridas. Vi outro ser, a força de um arrojado furacão".

É deste modo que vê alguns de seus colegas durante o trabalho sobre *Ornitofilene*. "Em algumas cenas os atores pareciam desfazer-se da imposta composição, encontrando uma radiação que me fez perceber uma quarta dimensão além do teatro". O ator viaja quando trabalha.

Dez anos mais tarde, antes de partir em direção ao sul da Itália, o Odin dedica algumas semanas a improvisações para seu próximo espetáculo. O tema é a viagem.

Poucas semanas mais tarde, o Odin começa sua viagem ao sul da Itália, às "regiões sem teatro" das quais Barba fala na "Carta do sul da Itália" e em "Raízes e Folhas".

Dois anos mais tarde, o Odin viaja para o Festival de Caracas, na Venezuela. O novo espetáculo está pronto para ser apresentado a um público pela primeira vez. *Come! And The Day Will Be Ours* é uma reflexão sobre o que o Odin viu enquanto viajava: a destruição de culturas, a eliminação daquilo que é diferente e o golpe final aos que já estão destruídos através do uso de sua cultura como folclore.

Depois de um mês, o Odin troca Caracas pela Amazônia, seguindo o alto Orenoco, e apresentando seus espetáculos a uma tribo de indígenas Yanomami. Jacques Lizot, um antropólogo que viveu com os Yanomami durante muitos anos, introduz aos indígenas uma face diferente do homem branco: o ator. Os brancos não são apenas missionários, agentes do governo ou antropólogos. Os indígenas apresentam aos atores suas danças guerreiras, e o pajé, em pessoa, apresenta o mito da tartaruga e o jaguar, sobre o tabu do incesto entre o genro e a sogra. O último dos Yanomami desaparecerá nas próximas décadas. Abandonarão seus *shabono* para viver nos campos ao redor das missões. A mais longa viagem do Odin aos Yanomami também foi a viagem com menores esperanças e ilusões.

Em *Come! And The Day Will Be Ours*, algumas vezes os atores se transformam em espectadores: espectadores da história, não do teatro. Observam a "destruição de tribos" diante de seus olhos. Nos rostos dos atores, o público pode ler sua própria e inútil emoção, seu próprio sentimento de compaixão, sua própria boa consciência. Ou pode ver a inumana e séria sensatez com o qual observamos uma "trágica necessidade".

Os desfiles de rua do Odin se convertem em viagens simbólicas. Anteriormente, foram aparições tumultuosas ou inquietantes e coloridas presenças passando através dos povoados e cidades da Puglia e Sardenha, Occitânia e Catalunha, as regiões de cultura afro-americana em Barlovento, Venezuela, e os acampamentos ciganos na Iugoslávia. Estes desfiles adquirem lentamente um caráter mais preciso, convertendo-se em um espetáculo atual, *Anabasis*, que invade e enche as ruas e praças, os telhados e os balcões, as estátuas e as torres das igrejas.

Desta maneira, *Anabasis* chega a Ayacucho, nos Andes peruanos, em maio de 1978. Ayacucho está cheia de soldados. O grupo teatral peruano Cuatrotablas organizou uma reunião de grupos teatrais latino-americanos nesta cidade afastada da capital. Também convidaram o Odin. Mas quando está por começar a reunião de Ayacucho sobre grupos de teatro, o Peru está vivendo uma de suas piores crises. Repentinamente, os preços duplicam e triplicam. Há revoltas contra o governo militar em todas as cidades e povoados dos Andes. Os direitos constitucionais ficam suspensos e as manifestações ficam proibidas.

A escolha está entre anular a reunião ou continuá-la com os participantes isolados do contexto local. Isto teria ido contra a idéia original do Cuatrotablas de manter uma reunião aberta em Ayacucho, em vez de isolar-se no meio teatral de Lima.

O Odin se adapta, se comporta como um Schweik. Mas um Schweik que tem uma estratégia política. Segue ao pé da letra todas as proibições impostas pelos militares. Os atores andam de dois em dois (três teria sido considerado pelos militares como um grupo), mantendo a distância mínima permitida entre si, com seus vestidos coloridos e acessórios, seus instrumentos musicais e pernas de pau, espalhando-se por toda a cidade. As pessoas, curiosas, rodeiam estes gringos coloridos, fazendo perguntas, e lhes é falado dos grupos sul-americanos participantes da reunião. A reunião dos grupos teatrais logo toma forma de uma manifestação popular. As famílias de camponeses vão ver os grupos da Venezuela, Colômbia, Bolívia, Chile e Peru. O Odin consegue atuar cada dia em um lugar diferente da cidade. Põe-se em contato com os comitês de bairro que o convidam a atuar em suas comemorações religiosas e tradicionais. O Odin atua até mesmo em uma prisão.

Nos inícios de 1978, os membros do Odin se separaram por três meses. Cada ator parte, com um ou dois colegas. Alguns vão à Índia, Brasil, Bali ou Haiti; outros ficam na Europa e Dinamarca. Pela primeira vez os atores estão desarraigados do próprio Odin por um longo tempo, em vez de o Odin estar desarraigado de seu contexto. Quando, em abril de 1978, os atores retornam, cada um traz um "guia de viagem": vestidos, instrumentos musicais, danças, música ou cenas curtas que sintetizam as lembranças de suas viagens. A unidade do grupo se recompõe em torno deste material que, ao final desse ano, dará como resultado um novo espetáculo: *O Milhão – Primeira Viagem*.

O Milhão é o "recontar de uma viagem" através das danças e celebrações de diferentes populações, entre o ouro do Ano Novo oriental e os ritmos do carnaval sul-americano, as lendas indianas e as distintas danças do Ocidente burguês. Fala da sensualidade de homens e mulheres que se encontram, da solidão e da zombaria do carnaval, do massacre sem registro de crianças não-nascidas. *O Milhão* é tão direto, entretido e cheio de cores exóticas quanto um musical representado na praça de um mercado. E é tão escuro e friamente trágico quanto os relatos de um desencantado viajante.

Em 1964, em seu livro sobre Grotowski, Barba falou do teatro como uma "expedição antropológica". Nos anos que vão de 1974 a 1979, o Odin converteu esta imagem em realidade.

TROCA

Barba utiliza pela primeira vez o termo "troca" enquanto o Odin se encontra no sul da Itália em 1974. Compara o teatro com um intercâmbio de objetivos que tem lugar quando uma tribo cruza um rio para encontrar-se com outra.

Um homem não pode se encontrar com outro se não *através de algo*: daqui provém o paradoxo da utilidade das coisas aparentemente inúteis. O teatro como troca está conectado com a utilidade do esbanjamento, do *potlatch*, da dissipação de energias, não usadas para produzir coisas, e sim para produzir relações.

A troca consiste em "pagamento em espécie"; é a culminação de um processo de construção de relações entre dois grupos – um teatro e uma comunidade – que intercambiam suas "culturas". O grupo teatral se apresenta através de seu próprio treinamento, de suas atividades ao ar livre, de seus modos de improvisar, de seus espetáculos, e a comunidade anfitriã responde com suas próprias danças, músicas, cantos, literatura oral, e até cerimônias religiosas.

"O que poderia ser comunicação direta?" pergunta-se Peter Brook na véspera de sua viagem a Daomé, Togo e Níger com os atores de seu Centro Internacional de Pesquisa Teatral. "Não ignoro a importância das palavras, mas estamos buscando algo muito mais radical. Um tipo de teatro que atue como música: algo que cause a mesma impressão em qualquer lugar do mundo sem se referir à língua".

O Odin encontra este "algo que causa a mesma impressão em qualquer lugar do mundo" talvez porque não o busca como "linguagem teatral", e sim como uma utilização do teatro a um "nível político". Não está buscando um "código" que permita comunicar, e sim uma situação que permita o contato entre atores e público apesar de suas diferenças, e que fascine precisamente devido às diferenças que os separam.

O público que se converteu em um ativo anfitrião pode oferecer como troca uma genuína cultura popular com ricas tradições vivas ou, como muitas comunidades urbanas, pode ter apenas para oferecer os onipresentes produtos da "cultura planetária". O Odin não vem com nenhum preconceito e aceita uma troca com qualquer forma de espetáculo organizado pelas pessoas do local, sem perguntar se o que se recebe em troca é verdadeiramente "popular" ou "genuíno", ou simplesmente uma cópia dos modelos impostos de cima.

Em muitos casos, a troca – que não é apresentada como teatro, e não é teatro – se converte, para muitos grupos teatrais, culturais e políticos, em uma ocasião para estabelecer diferentes relações daquelas determinadas por seu campo específico de atividade. Muitos grupos ativos, precisamente devido aos seus ideais, com freqüência se encontram desarmados em territórios nos quais as armas das palavras não têm valor.

Os "anos de aprendizado", o treinamento, não constituem uma forma de especialização para o ator. Ao contrário, permitem-lhe romper as correntes que o atam a um público particular de teatro, linguagem ou cultura. Em outras palavras: permitem ao ator *se especializar sem estar especializado*.

O Odin foi capaz de reagir apropriadamente às diferentes situações não *apesar de*, e sim *por causa de* seu longo período de isolamento durante o qual resolveram os problemas de uma socialização interna e de seu próprio trabalho interno.

O teatro como troca não é somente um uso particular do teatro em uma situação particular. É uma visão geral que empurra o Odin a buscar dentro o valor do teatro: isto é, a recusa da mercadoria-teatro, cujo valor é estabelecido com base em uma categoria estética e abstrata e, materialmente, por seu êxito e seu preço no mercado teatral.

Esta visão estava já presente nos seminários do Odin, na relação com o público de *Min Fars Hus*, e, mais que tudo, nas relações dentro do grupo.

A carta de Barba a seus atores, em fevereiro de 1973, propõe uma troca; não *um intercâmbio entre iguais* e sim o intercâmbio, como a única possibilidade de encontrar igualdade. Isto é o que distingue a troca teatral das outras formas de troca: não há, nem pode haver um valor preestabelecido para o que intercambiamos, nem sequer há um problema de intercâmbio desigual.

Quando Barba escreve esta carta, o Odin está tentando buscar novas soluções para o problema de aceitar novos membros dentro do grupo. A desproporção entre a experiência dos atores mais antigos e a inexperiência dos mais novos é demasiado grande. Os novos membros do grupo não têm outra escolha que a de se adaptar às normas, às condições de trabalho e aos modos de comportamento que já estão estabelecidos. Apenas podem aceitá-los ou recusá-los.

Barba tenta resolver este problema formando um grupo de estudantes que trabalha separadamente dos antigos atores, criando seu próprio treinamento. Esta tentativa, que teoricamente parece ser a solução do problema, na prática falha quando o novo grupo é posto junto com o grupo de *Min Fars Hus*; a balança se inclina claramente na direção do "velho" grupo. Em poucos meses, todos os novos atores deixaram o teatro. Outros atores chegam a completar o grupo, integrando-se a ele tal como é. O Odin reproduz em um microcosmos, os mesmos problemas de relação que a sociedade em geral também enfrenta com aquele que é diferente da norma. Podemos supor que *Come! And The Day Will Be Ours*, o espetáculo concluído nesse período, reflete este problema dentro do grupo. Mostra o encontro entre indivíduos que não têm nada a intercambiar: um processo de integração baseado em relações de força.

A solução ao problema de aceitar novos membros no grupo sem ficarem integrados unilateralmente é encontrada dentro da lógica da situação.

O Odin não necessita novos atores. Por isso, os jovens aspirantes que desejam fazer parte do grupo não têm nenhuma possibilidade de fazê-lo. Mas, alguns dos atores decidem "adotar" alguns destes jovens, responsabilizando-se, econômica e profissionalmente, por sua presença dentro do grupo e trabalhando separadamente com eles. Deste modo, os novos membros não estão forçados a se confrontarem com o grupo inteiro. Um ator "adota" somente uma ou possivelmente duas pessoas que ele sente que o podem estimular. Desta maneira se consegue uma situação de intercâmbio entre os novos adotados e o "velho" ator que os adotou.

Dois anos mais tarde, a nova geração de atores "adotados" se integra ao Odin. Mas o processo se desenvolveu mediante a formação de subgrupos, cada um composto de um "velho" ator e um ou dois "novos". Estes diferentes subgrupos estabeleceram, por sua vez, relações entre si através de suas diferentes experiências de trabalho.

O Livro das Danças era um espetáculo *para* uma troca. *O Milhão* é o espetáculo *de* uma troca que teve lugar dentro do Odin. O intercâmbio, troca, se converteu no princípio que regula a vida inteira do grupo.

EMIGRAÇÃO E TERREMOTOS

Barba denomina o teatro como reserva, gueto, povoado, ilha flutuante e emigração. Estas imagens perdem, gradualmente, sua negativa conotação de destruição e marginalização, adquirindo cada vez mais o sentido de uma defesa da própria independência.

Freqüentemente, Eugenio Barba fala tanto de sua história e da do Odin como sendo a história de uns emigrantes. Deixou a Itália com a idade de dezessete anos e durante sua vida na Noruega descobre uma liberdade com a qual antes apenas havia sonhado. Em compensação, experimenta a vida do emigrante, a necessidade de se adaptar a costumes e linguagens desconhecidas, e à luta contra a humilhação. O italiano na Noruega se converte em um ítalo-norueguês, primeiro na Noruega, mais tarde na Dinamarca. A cada passo adiante, sua condição de "estrangeiro" parece incrementar. Parodoxalmente, quanto mais "estrangeiro" se torna, mais definida se faz sua identidade.

O Odin deve também emigrar para conseguir a independência. Também fizeram isto muitos membros do Odin chegados da Itália, Noruega, Espanha, Estados Unidos. Até os dinamarqueses tiveram de emigrar um pouco: no teatro de Holstebro não há nenhum dinamarquês de Holstebro.

A palavra "emigrante" faz pensar na coação econômica e política de uma viagem e em separação, algo, em resumo, que se parece a um terremoto privado, uma dilaceração interior, uma violência íntima. Faz pensar em nossa própria e próxima sociedade, com seus devastadores desprendimentos de desemprego e sua emigração de jovens, não apenas dos lugares, mas dos valores nos quais nasceram e cresceram.

Os dois últimos espetáculos do *Odin, Come! And The Day Will Be Ours* (1976) e *Cinzas de Brecht* (primeira versão, 1980; segunda versão, 1982), são uma reflexão sobre a emigração. Ou pelo menos assim os definiu Barba imediatamente depois de tê-los terminado.

Poucos poderiam pensar que um dia se produziria um encontro entre Barba e Brecht. Muitos, na realidade, viam o Odin e o teatro brechtiano como dois pólos separados. Quando em 1978 Barba começou a explorar os escritos e a vida de Brecht, estava especialmente atraído por este tipo particular de emigração que um intelectual, um artista, chegou a experimentar – um homem em desacordo com sua época e impotente para alterar o curso dos acontecimentos, mas fiel à sua vocação de testemunha, até mesmo quando suas palavras pareciam proferidas no deserto ou confiadas às páginas que ninguém leria.

Cinzas de Brecht é um espetáculo bilíngüe: representa-se em alemão e na língua do país no qual é apresentado. Em oposição a Brecht está Mackie Messer; Brecht fala em sua língua nativa, Mackie Messer traduz suas palavras, e, enquanto traduz, as comenta.

Ambos os homens são irônicos, sem piedade, sardônicos, porém a distância entre eles é enorme, como a distância entre o frio fio da razão temperado com dor e sedento de uma justiça que prova ser inacessível, e a dura estaca da razão inchada de sentido comum, sem sonhos, sem sede.

Progredindo a partir de seu tema inicial sobre a emigração, Barba chega a níveis mais profundos. O público pode experimentar quanta tragédia se esconde atrás do conceito brechtiano de *Verfremdungseffekt* (alienação, distância, afastamento, estranhamento), que, freqüentemente, no teatro contemporâneo é unilateral e otimista, como o sorridente filho da razão científica. Em *Cinzas de Brecht*, Barba – como Brecht fez freqüentemente em sua poesia – mostra como a distância da razão à emoção é o resultado de amarga necessidade, é uma separação, uma dilaceração, que traz consigo compreensão, mas que é produto da loucura de nosso tempo. Mediante simples e surpreendentes meios teatrais, Barba consegue fazer que o público experimente o lamentável estado em que a razão, para ser capaz de entender e julgar, deve separar-se da emoção. Por conseguinte, o espetáculo não oferece um discurso sobre Brecht, e sim uma experiência direta. Uma vez mais, não se trata de uma "representação", de uma montagem, mas de um enigma vivo.

Refletindo sobre a história do Odin depois de ter visto *Cinzas de Brecht*, se é levado a considerá-la como uma história na qual as escolhas e as ações do grupo surgiram sempre a partir de um rompimento com o próprio condicionamento do grupo, de uma dilaceração de seu próprio passado.

Ações são decorrência de uma mudança que, dentro do microcosmo do grupo, freqüentemente afeta como um verdadeiro terremoto.

Neste contexto, Barba é como o homem que acende o estopim que desencadeia os fogos de artifício. Foi ele quem desenraizou o recém-criado grupo da capital da Noruega e o conduziu para uma pequena cidade no norte da Dinamarca; foi ele quem dispersou o grupo depois do êxito internacional de *Ferai*, pedindo aos poucos atores que ficaram para que recomeçassem tudo de novo; foi ele quem, depois de *Min Fars Hus*, transformou a vida habitual do Odin, conduzindo-o a um povoado do sul da Itália.

Porém, na frase "rompendo com o próprio condicionamento do grupo" jaz um mal-entendido potencial que ameaça a vida de qualquer grupo: uma ruptura com o passado não é, por si só, um sinal de vida ou desenvolvimento. É como jogar xadrez com a morte para ganhar tempo.

Após um certo período, chega o momento em que todos os grupos sentem que suas atuais condições os estão sufocando, sentem a necessidade de uma mudança. Geralmente, esta mudança não é mais que o começo da dissolução do grupo. As forças que determinam uma coesão do grupo são, de fato, tão frágeis, se comparadas às forças que unem uma família ou uma sociedade, que continuamente se encontram diante do perigo de serem corroídas por cada grande mudança que advém. Um grupo é um grupo, precisamente porque não é uma família nem uma sociedade, e está possuído pelo demônio da dissolução mais do que pelo anjo guardião da permanência. Por outro lado, sem grandes mudanças um grupo não pode sobreviver por muito tempo.

Os "terremotos" do Odin ("terremotos" que têm um "autor") foram uma solução para este problema. Não são apenas mudanças, nem somente encruzilhadas na vida do grupo, mas desafiantes situações provocadas deliberadamente para projetar as múltiplas, porém já controladas, experiências do grupo, em direção a órbitas completamente novas.

Barba provocou estas mudanças, de fato, não apenas pelo fato de mudar, mas para reforçar, fortalecer a íntima coesão, a profunda continuidade dentro do grupo. O problema da mudança surge igualmente para o ator. Para ele, a questão não é, e não pode ser, "mudar", mas "o que mudar?". Diz-se "mudar de casa" ou "mudar de marido" quando tudo o que ocorre é a substituição de uma casa por outra, de um marido por outro. Da mesma forma, um estilo é substituído por outro com freqüência, um método de trabalho por outro, um grupo por outro. Para que uma mudança seja realmente uma mudança, e não uma mera substituição, deve basear-se em algo sólido; deve ocorrer uma mudança em algo cuja continuidade deve ficar assegurada. O que dura não é o que se opõe à mudança, mas, ao contrário, é o motivo e o instrumento da própria mudança.

UM TEATRO MIGRATÓRIO

O "emigrante" parece estar definido pelo lugar que abandonou, ou que foi forçado a abandonar. O "migratório", contudo, parece estar definido por seu ir. Existem teatros estáveis. Existem teatros emigrantes. E existem teatros migratórios.

Durante séculos o significado de um teatro estava estritamente relacionado com o fato de pertencer a uma cidade, a uma região. Da Comédie Française ao Berliner Ensemble, do Piccolo Teatro de Milão ao Théâtre National Populaire, o espírito dos grandes teatros sempre parece proceder de suas raízes nacionais e cívicas. Parecia, e para muitos ainda parece, hoje, que quanto mais profundas são as raízes locais, tanto mais os ramos podem estender-se e avançar além dos confins nacionais, e encontrar um público distante e diferentes culturas. O modelo deste teatro que se enraíza e se espalha como uma árvore é o clássico teatro de Atenas, no qual o moderno teatro ocidental sempre quis reconhecer suas origens.

Porém, agora existem teatros que tendem a transformar-se, a pôr de lado o problema de suas identidades nacionais e a trabalhar quase interculturalmente, quase que com uma consciente perda de seu sentido de pertencer a uma determinada escola, a um lugar específico, a uma tradição. Estes não são teatros estáveis. Tampouco teatros emigrantes. São teatros migratórios: "forasteiros", estrangeiros em qualquer lugar.

Esta transição de uma perspectiva a outra também poderia ser definida como a transição do teatro de um lugar no qual se apresentam espetáculos para um lugar onde ocorrem transformações.

A completa história da procura e da atividade de Barba poderia ser interpretada como um contínuo esforço por continuar sendo um estrangeiro. Todo o seu teatro é uma escola para estrangeiros. Todos os seus espetáculos, desde *Ornitofilene* até *Cinzas de Brecht*, são meditações sobre a lealdade consigo mesmo em antítese à lealdade com relação a pátrias ou a idéias. Finalmente, um teatro muito distante do teatro que, freqüentemente, é uma idealização do pensamento moderno, e que se supõe ser um serviço público, uma instituição cívica cujo objetivo é a integração.

Uma antiga máxima ensina que é necessário estar *no* mundo em que se vive, sem ser *desse* mundo.

Por muito tempo, a maioria dos artistas atuou de forma diametralmente oposta: tentaram evitar o dilema, tentaram ser o menor possível *no* mundo em que viviam, e por isso chegaram a ser, irremediavelmente, *do* mundo, instrumentos em suas mãos, especialistas de suas necessidades.

Talvez a antiga máxima que nos incita a ficar atados ao nosso próprio lugar, à nossa própria casa, se converte hoje em cena máxima de simples sabedoria humana, sem transcendentes ressonâncias.

Talvez, por esta razão, enfrentada com a conveniência, com as ansiedades e com a faustosa energia com a qual uma cultura planetária está por forjar-se, a afirmação mais clara e mais concreta desta máxima se encontra em teatros que fazem de si mesmos uns estrangeiros.

O CASTELO DE HOLSTEBRO (1990)

97. Julia Varley

98 e 99. Julia Varley

Cada ação teatral, cada figura, cada personagem vive contemporaneamente em dois universos diferentes: o espetáculo do qual forma parte e o corpo do ator.

Por um lado o personagem pertence a um vasto conjunto, a um mundo de relações, um contexto, uma história que estabelecem seu significado em nível objetivo; por outro, seu comportamento, cada fragmento particular de ações, se insere nos músculos e nervos do ator ou da atriz, no ritmo de seu atuar e de seu pensamento. É partitura física e vocal. É dança de energia. O corpo-mente do ator ou da atriz oferece ao personagem a própria vida interna. Torna-se corpo-em-vida.

Cada ator, cada atriz é parte de numerosos e diversos espetáculos, mas ao mesmo tempo cada espetáculo se converte em uma parte dele/dela. O ator, a atriz são também um espaço cênico, no qual se encontram todos os personagens, todas as ações de suas atuações. Convivem em uma contemporaneidade que não tem em conta as diferenças das épocas e das histórias, e que se assemelha à contemporaneidade que caracteriza o tempo dos sonhos. O pensamento salta de um momento a outro deste teatro interior, parecido à gruta na qual se internava Eurípides para contemplar, sonhando com olhos abertos, a multidão de possíveis personagens provenientes dos mitos e histórias mais distantes e diversas.

Que sucede então quando os espetáculos se desvanecem e o ator ou a atriz ficam sós, com as raízes vivas de seus personagens que se agitam no espaço de seus corpos cênicos? Podem essas raízes fazer brotar modos, formas e direções novas? Aquilo que no contexto de um espetáculo particular tinha um significado, possui ao nível biológico uma energia tal para transformar-se em outra coisa?

O Castelo de Hosltebro está construído com despojos, com fragmentos de outros espetáculos que ficaram vivos no corpo cênico de uma atriz. É o fruto de uma série de naufrágios voluntários que têm confundido os contextos, deixando a atriz em solidão.

MEMORIA (1989)

Duas histórias com final feliz dos campos de extermínio no coração da Europa. O peso e a obrigação da memória, a recordação de uma terra para a qual voltar, e um estrangeiro que canta embaixo de uma árvore e chora.

100. Else Marie Laukvik e Frans Winther

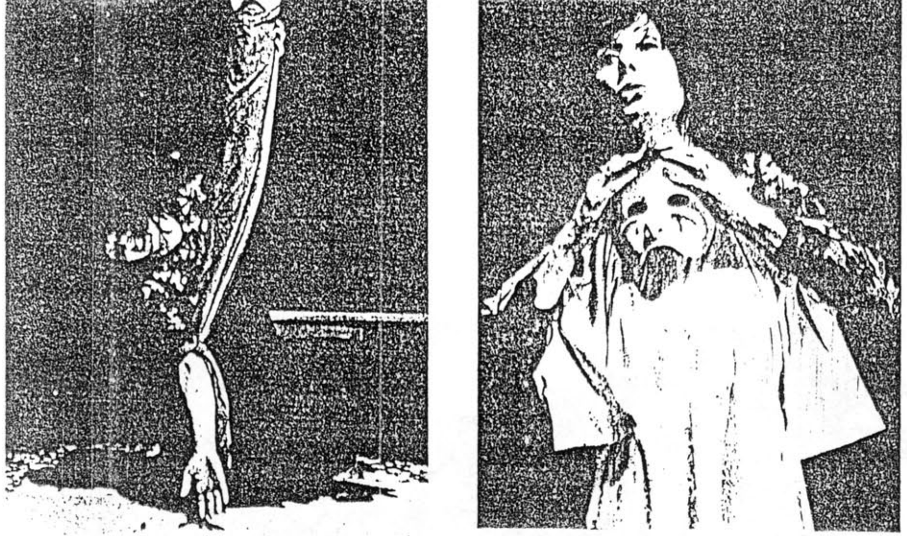
101 e 102. Else Marie Laukvik e Frans Winther

103. Else Marie Laukvik e Frans Winther

ITSI-BITSI (1991)

Dois jovens vivem juntos o começo dos anos 60: atividades políticas, viagens, drogas. No que eles acreditam naquele tempo? Por que acabou mal para muitos? Um dos dois jovens, Eik Skaloe, o primeiro poeta "beat" que cantava em dinamarquês, se suicidou na Índia em 1968. A outra, Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret desde 1966, reflete sobre a vida de hoje e, através dos personagens de seus espetáculos, a contrapõe com as visões e acontecimentos daqueles tempos.

104. Iben Nagel Rasmussen e Jan Ferslev



105 e 106. Iben Nagel Rasmussen

107. Jan Ferslev, Iben Nagel Rasmussen e Kai Bredholt

Freqüentemente, as ações e as palavras dos teatros que se fazem estrangeiros se definem como utopias. Não creio que o Odin Teatret persiga uma utopia. Parece, pelo contrário, concentrado no presente.

Utopia indica uma tensão em direção a um ideal provavelmente irrealizável, porém definível, em nome do qual diversas pessoas podem se reunir e lutar. A tensão e a luta do Odin Teatret é diferente: se assemelha melhor à daquele remador que remava contra a correnteza ou ao gesto aparentemente ineficaz e solitário de Antígona – duas margens que encontraremos freqüentemente nos discursos de Eugenio Barba ou em seus espetáculos, ao longo dos anos 80. Ambas se referem a uma tomada de posição individual, mas são usadas para representar a ação de um grupo.

O Odin é e não é um teatro político: tem uma política própria e, percorrendo sua história, é fácil ver para quem e contra quem luta; porém, não se identifica com uma utopia nem se conforma àquilo que parece "politicamente real". Entre estas duas alternativas existe uma resistência secreta pertencente a cada indivíduo e não ao grupo em sua totalidade. Esta não é objeto de discussão. É o lugar particular de cada um no qual se encontra o sentido, o valor das escolhas profissionais e pessoais. É a zona da sabedoria individual, não do saber comum.

A história do Odin mostra que indivíduos diversos podem se unir e preservar uma série de ações comuns, às quais cada um dá um sentido pessoal, particular ou divergente. A unidade, neste caso, não está determinada pelo vínculo de idéias compartilhadas, e sim pelo acordo em torno de uma práxis que satisfaz a cada egoísmo particular.

Não sei, até que ponto, estes princípios gerais possam se extrair da história particular do Odin e se converter em uma orientação para outros e, até que ponto, ao contrário, estes se identificam com aquela parte da própria história que é irreproduzível. Penso, sobretudo, na complexa dinâmica pela qual, dentro do Odin, a força extraordinária do líder é equilibrada por um espírito de independência igualmente extraordinário dos componentes mais velhos do grupo. Pergunto-me, por exemplo, quanto haverá influído o fato de que Eugenio Barba fosse um emigrante estrangeiro que, ao longo dos primeiros anos de formação, pode se confrontar profissionalmente com o exterior somente através do próprio grupo. A imagem de um teatro que se faz estrangeiro tem muitas implicações, responde a necessidades históricas que superam as dimensões do Odin Teatret, assim como também as raízes biográficas: um emigrante que se ambienta na Escandinávia e salvaguarda a própria identidade e a própria diferença, convertendo em estrangeiro seu próprio ambiente e seus próprios companheiros escandinavos.

O determinante é que o núcleo biográfico se converte em um princípio objetivo, resulta técnica, arte.

O princípio geral que conduz a vida do Odin Teatret como um organismo social – intenção pessoal e ação conjunta...– é também válido para a vida dos espetáculos: a dramaturgia.

Os espectadores descobrem que a montagem é menos unívoca quanto mais precisa, estruturada e organizada é.

Isto explica por que estes espetáculos adquirem um valor especialmente pessoal para muitos espectadores, que retornam a eles como a um tempo e a um lugar para meditação ativa.

A história do Odin Teatret se caracteriza também porque, ao redor do grupo, se desenvolve um ambiente teatral composto por pessoas provenientes de diferentes países que, por diferentes razões, se sentem profundamente ligados aos espetáculos de Eugenio Barba e seus atores, assim como pelo destino de seu teatro.

Mais uma vez estes laços não têm um caráter ideológico. No modo pelo qual cresce e se expande este ambiente, podemos observar o reflexo desta "estranha natureza" que é característica da vida interna do Odin Teatret.

Enquanto escrevo, maio de 1989, Eugenio Barba trabalha com Else Marie Laukvik. O espetáculo que estão preparando tem como título *Memória*.

Este será o quarto espetáculo de "câmara". Junto aos espetáculos que envolvem o grupo inteiro, existem outros com apenas um ou dois atores. Este é um dos feitos novos do Odin Teatret nos anos 80. É o resultado positivo de um novo terremoto interno, do qual falaremos mais adiante.

Memória será dedicado a dois intelectuais – Jean Améry e Primo Levi –, que sustentaram durante toda uma vida, até o suicídio, o direito-obrigação de não esquecer. Ambos sobreviveram a Auschwitz.

A revolução do Odin, nos anos 80, é contra os prazeres da amnésia.

O panorama cultural europeu está caracterizado pelo "fim das ideologias". A política retorna dentro das margens de "arte do possível".

Muitos acreditam que esteja por estourar a paz, mas ninguém, nem sequer os mais otimistas, pode continuar tendo fé na idéia de que progresso é crescimento do bem-estar e do domínio sobre a natureza. Parece que, nas tensões sociais e políticas, não existe mais um lugar para os grandes ideais, que voltam a ser encerrados por seus opositores tradicionais: as igrejas renascem, proliferam as seitas, que em alguns países se tornam um problema social e, ameaçados, os próprios governos se vêem constrangidos a intervir. Dissolvem-se os canais que no decênio precedente – os anos 70 – haviam, consciente ou inconscientemente, ligado os teatros anômalos e rebeldes com os grandes movimentos políticos de esquerda. Um novo lugar-comum se difunde entre os especialistas de análise social: concluiu-se uma época, já não é possível distinguir nitidamente a direita e a esquerda.

Também o teatro, considerado em sua totalidade, parece retornar à normalidade. São anos de sincretismos. Em linhas gerais, todo tipo de teatro é aceito, sempre que, em regime de competição, possa sobreviver e recolher suficiente consenso. Mas a competição na qual vivem os teatros não responde às regras de um mercado, e sim àquelas das subvenções governamentais. Em todos os países europeus, diminui o dinheiro posto à disposição da cultura. Aquele que concede as subvenções não pode fazer outra coisa a não ser se orientar, definitivamente, pelo falso valor objetivo definido pelo número de espectadores ou do prestígio obtido da opinião pública. De fato, esta última se identifica com aquilo que é notícia para os jornalistas. É natural que nesta situação os primeiros prejudicados sejam os teatros anômalos.

Em tempos de sincretismo, pode-se degustar de tudo (ou se tem a impressão de poder fazê-lo). Advém uma espécie de saciedade espiritual, uma indiferença por aquilo que não pertence ao gosto corrente. Uma tendência a eleger os produtos artísticos garantidos, as vontades de uma sã tranqüilidade e solenidade cultural.

Os grupos europeus que conseguiram resistir e se consolidar freqüentemente se perguntam sobre o "sentido". Propaga-se a inquietude de que o teatro, objetivamente, haja perdido valor. Alguns se dão conta de que foram os "inimigos", os sustentadores a todo custo do teatro tradicional, os que haviam garantido a segurança de uma identidade.

Na ausência de "inimigos", parece que o preço da própria diferença se perde. As motivações pessoais que tentam inventar seu próprio teatro se encontram com um muro que não está feito de hostilidade, e sim de indiferença, de ausência de curiosidade. Aquilo que pertencia à polêmica vida teatral dos anos 70 parece enfadonho e superado, *déjà vu*.

Nesses anos, a América Latina adquire cada vez mais uma maior importância para o Odin Teatret. Seus espetáculos realizam longas turnês e Eugenio Barba retorna periodicamente, participando de encontros de teatro de grupo, dando conferências, conduzindo seminários, organizando intercâmbios de trabalho entre grupos teatrais europeus e latino-americanos.

Do ponto de vista econômico, a América Latina não oferece um mercado rentável e o Odin Teatret financia suas longas permanências nesses países com o dinheiro ganho nas turnês européias. Do ponto de vista da economia cultural, os teatros da América Latina são um contrapeso essencial.

Para a maioria, fazer teatro significa praticar uma forma de resistência civil. No Chile, onde o Odin se detém um longo período, em dezembro de 1988, os homens de teatro falam da exigência de construir um "país paralelo" àquele deformado pela ditadura de Pinochet. No Peru, onde os grupos Cuatrotablas e Yuyachkani formaram uma geração íntegra de "teatreiros", seis grupos de teatro se juntam ao de Mario Delgado para organizar o "Reencontro Ayacucho '88", para o qual, em novembro de 1988, convergiram teatros de toda a América do Sul e alguns grupos europeus.

Poucos meses antes, em Andahuaylas, uma cidade sobre os Andes, realizou-se a "Mostra Nacional de Teatro": os espetáculos foram apresentados a um público de 1.500 pessoas vigiadas por 800 soldados com nervosas metralhadoras. O que significa fazer teatro nesta situação? O "Reencontro Ayacucho '88" se autofinancia pelos próprios grupos que dele participam. A inflação selvagem corrói o valor do pouco dinheiro disponível. A espiral de violência coloca a cada dia o país à beira da ditadura.

É em um contexto semelhante onde se pode compreender plenamente as freqüentes referências de Barba a Antígona. Barba fala de Antígona em Veneza, no discurso realizado durante o Festival de '85; em Urubamba, Peru, concluindo o VII Encontro de Teatros de Grupo em outubro de '87:

"o punhado de pó de Antígona, o punhado de espectadores de Grotowski, que ações irrisórias para resistir à época e remar contra a correnteza. Mas não podemos cancelar estas ações de nossa memória. Antígona sai de noite da cidade e vai ao campo, pega um punhado de pó e o espalha sobre o cadáver de seu irmão. Um ritual simbólico, vazio e ineficaz contra o horror, que na realidade obedece a uma necessidade pessoal, e paga com a vida /.../ Este é o teatro: um ritual vazio e ineficaz que preenchemos com nossos 'porquês', com nossa necessidade pessoal. Que em alguns países de nosso planeta se celebra na indiferença e em outros pode custar a vida a quem o faz".

A imagem inicial deste discurso é aquela do velho que rema no centro do rio contra a correnteza, ficando imóvel com seu barco: não pode avançar no sentido inverso da correnteza, porém tampouco se deixa arrastar. Cria, assim, uma "terceira margem do rio". "Resistência", neste contexto, é sinônimo de "rebelião". No mundo da água, a "terceira margem do rio" é aquilo que está "além das ilhas flutuantes".

A "resistência" é a "rebelião" não violenta do Odin Teatret, são a outra face de sua diferença. Esta, por sua vez, é a outra face da eficácia artística de seus espetáculos. Seria fútil se perguntar se a arte é, neste caso, o simples instrumento para a defesa de uma ação rebelde ou se, pelo contrário, tal ação é a simples conseqüência de uma busca artística rigorosa.

ABOLIR O CENTRO

Em *O Evangelho de Oxyrhyncus*, o espetáculo que o Odin Teatret realizou em 85, falava-se somente copta e iídiche. Um judeu chassid ia em busca do Messias e penetrava dentro de um mundo que já havia reconhecido o seu Messias. Atravessava os horrores da História, se dava conta de que a paisagem que o rodeava estava cheia de verdades enlouquecidas, e, no entanto, continuava esperando a chegada do "verdadeiro" Messias. Em um certo momento, um ator interrompe o espetáculo: falando pela primeira e última vez em uma língua acessível aos espectadores, explica-lhes que aquilo que vêem tem relação com a vida de Stalin. Os espectadores se maravilhavam porque nada do espetáculo lhes recordava Stalin e seu mundo: as imagens eram litúrgicas e suntuosas, como se as figuras de um panteão herético, nascido da mistura de diversas religiões e de diversas seitas, tomassem vida e dialogassem, se amassem, se guilhotinassem e se zombassem aos olhos da posteridade. A frase com que o ator interrompia o espetáculo foi transformada da seguinte maneira:

"No princípio era a Idéia, e a Idéia estava com Deus, e a Idéia era Deus. A Idéia é uma devoradora de homens e por isto o homem Lhe é imolado."

Um invólucro vermelho encerrava atores e espectadores. Provinham ruídos ameaçadores: golpes, sinais, ruídos estridentes de armas afiadas. No final, no espaço coberto por facas se desenvolvia simultaneamente três ações: Antígona sepultada viva emergia do solo apenas com a cabeça e cantava. Cantava sua agonia. Na parte oposta, no alto, se desenvolvia uma horrível "última ceia": todas as figuras sacras do espetáculo passavam, umas às outras, um cálice e perdiam sangue pela boca em uma incontida hemorragia. Embaixo, cheio de beatitude e compaixão, consciente do mal presente, porém decidido a se nutrir ainda de esperança, o doce chassid celebrava seu sabá.

O Evangelho de Oxyrhyncus foi o único espetáculo do Odin no qual se recusou toda relação de simpatia com o espectador. Era um pesadelo vermelho e preto. Escondia, sob imagens estupeficantes, um olhar horrorizado. As seduções contra as quais o personagem de Brecht alertava ironicamente os espectadores e a si mesmo, no final do espetáculo precedente, aqui estavam propagadas sobre a passarela da História. De um certo momento em diante, o espetáculo parecia se desenvolver ao longo de ruas paralelas e simultâneas: por um lado, a solidão do judeu chassid, apaixonado por seu futuro Messias; por outro, a feroz e estática loucura do fanatismo. Ainda a ferocidade pode se nutrir de esperança.

Cada elemento deste espetáculo se fundia aos outros, logo após ser desvinculado de sua história natural: a cultura iídiche estava catapultada do copta dos gnósticos egípcios e ambas estavam transplantadas entre os hábitos do sertão brasileiro. Como espalhados pelo vento, reanimavam-se as figuras dos hereges ou dos cangaceiros massacradores e massacrados na cidade santa de Canudos.

Ainda as fronteiras entre os sexos, masculino e feminino, pareciam corroídas pela mão paciente de um autor que se tornava mais livre e preciso na medida em que seu olhar alucinava-se pelo horror.

Isto se via particularmente no personagem apresentado como Pedro ou "Jehuda, o grande Inquisidor". Também poderia se chamar "O Confortador". Encarnava uma imagem que chegou a Barba através de uma carta enviada alguns anos antes, em 82, por Renée Saurel. A carta continha o seguinte relato:

"É uma velha tradição popular argentina que me foi contada pelo escritor argentino Arnaldo Calveyra: Quando era menino conheci uma forma de eutanásia praticada normalmente, ilegal, mas tolerada: quando um doente de idade avançada sofria muito, se acudia, com seu consenso, ao 'confortador' (aquele que tira a dor e o sofrimento). Era sempre um homem forte, de mãos poderosas. Estrangulava ou afogava o moribundo pronunciando palavras rituais. Estava sempre vestido de mulher, com muitas saias, uma sobre a outra e com um corpete recheado".

Deste modo aparecia o ator Tage Larsen em *O Evangelho de Oxyrhyncus*. Era um Grande Sacerdote que praticava a eutanásia, *a boa morte:* morte por fé e por esperança.

Em 1984, Barba realiza um novo terremoto interno. Elimina a centralização do Odin Teatret; o termo Nordisk Teaterlaboratorium, que até esse momento era o subtítulo do Odin Teatret, se torna o nome de uma confederação. Assume como emblema o selo nobiliário do físico dinamarquês Niels Bohr: *contraria sunt complementa* – os opostos são complementares.

Fazem parte do Nordisk Teaterlaboratorium: o grupo FARFA, dirigido por Iben Nagel Rasmussen; o projeto BASHO, de Toni Cots; THE CANADA PROJECT, de Richard Fowler; ODIN TEATRET FILM, dirigido por Torgeir Wethal; ODIN TEATRETS FORLAG, dirigido por Martin Berg; ISTA e ODIN TEATRET, dirigidos por Eugenio Barba.

Cada confederado tem seus próprios espetáculos: FARFA, *Matrimônio com Deus*, de Iben Nagel Rasmussen e César Brie, dirigido por Eugenio Barba; *Lua e Escuridão*, espetáculo-demonstração de Iben Nagel Rasmussen; *O País de Nod*, de César Brie e Iben Nagel Rasmussen, dirigido por César Brie. Richard Fowler realiza *Esperando o amanhecer*, um espetáculo baseado em O Estrangeiro, de Camus. Toni Cots realiza *O Romanceiro de Édipo*, dirigido por Eugenio Barba. Em 1985, o Odin Teatret finaliza o trabalho para seu novo espetáculo, *O Evangelho Oxyrhyncus*, que apresenta, no outono, no Festival de Teatro da Bienal de Veneza, onde o Nordisk Teaterlaboratorium foi convidado com todos os seus espetáculos.

O Evangelho de Oxyrhyncus é representado até julho de 1987. Imediatamente depois é registrado em um filme dirigido por Torgeir Wethal.

Em setembro de 1986 se realiza em Holstebro uma sessão do ISTA dedicado ao "papel da mulher no teatro das diversas culturas". A grande atriz chinesa Pei Yan-Ling, especializada em papéis masculinos, se junta aos mestres de teatro oriental que fazem parte estável do International School of Theater Anthropology.

Uma nova sessão do ISTA se realiza um ano depois, em agosto e setembro de 1987, em Otranto, sul da Itália, perto de Carpignano, o povoado onde o Odin esteve longo tempo em 74 e 75; e, sempre na Itália, Bolonha, em 1990, o ISTA realiza nova sessão com o título de "Universidade do Teatro Eurasiano".

Esta pesquisa toma aspecto concreto e teatral nos espetáculos *O castelo de Holstebro* com a atriz Julia Varley e *Itsi-Bitsi*, com Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslv e Kai Bredholt.

Através do longo processo de assimilação de algumas separações dolorosas, a diluição entre os núcleos que compõem o Nordisk Teaterlaboratorium resulta sempre menos consistente, até que as diversas linhas de atividades e as diversas pessoas se reúnem novamente no Odin Teatret. Separado, com uma atividade diferente, de tipo experimental, fica somente o ISTA. Porém, ainda no ISTA a presença dos atores do Odin se acrescenta.

No verão de 87, o Odin Teatret apresenta *Judith*, espetáculo de uma só atriz, Roberta Carreri, com a direção de Eugenio Barba.

No outono do seguinte ano, está pronto *Talabot*: quatro de seus sete atores jamais participaram de um espetáculo do Odin Teatret. Eugenio Barba e o novo grupo trabalharam por um longo período numa situação de isolamento total, em um povoado do Yucatán, no México: Chicxulub. Uma vez terminado, *Talabot* conservará, no exíguo espaço no qual se movem os atores, as dimensões da pequena sala mexicana onde o trabalho ganhou vida.

Talabot visitará muitos países até setembro de 1991, e participará, em novembro e dezembro de 1988, do "Reencontro Ayacucho 88" organizado pelo grupo Cuatrotablas.

MÉTODO

O fogo que anima a atividade artística e científica de Eugenio Barba nesses anos parece se concentrar na necessidade de corroer os pilares que mantêm "cada coisa em seu lugar". Empenha-se contra os limites que separam o masculino e o feminino, o real do irreal, o físico do mental, a tradição ocidental da oriental, uma história da outra, um personagem de outro, o povo dos mortos da multidão dos vivos. Ao mesmo tempo que não parece nada interessado em anular a distinção entre ator e espectador (que é, no entanto, uma das obsessões do teatro de novecentos), tenta ações ainda mais arriscadas e rói a parede divisória entre o autor e o espectador do espetáculo.

Este elenco de oposições, negadas ou postas em dúvida, pode fazer pensar em um impulso criativo sem regras. Ao contrário, é um método: implica, na certa, uma forte expressão criativa, mas antes de tudo é práxis teatral, uma busca intelectual racionalmente controlada e justificada.

Falo de um método e não de uma idéia ou de um sistema estético. Também neste caso a etimologia ajuda a imaginação e a compreensão: "método" vem do grego, que, traduzido ao pé da letra, significa "caminho que conduz mais além".

Existe, na base, uma precisa tomada de posições profissionais no Odin, que sempre se negou aquela prática teatral que diferencia os atores, desde a fase de aprendizado, segundo seu sexo. O *training* das atrizes e dos atores do Odin sempre foi praticado como se não existisse diferença de sexos. O *training* é o trabalho com o qual o ator e a atriz modelam a própria energia cênica e esta expressão de não-divisão se reflete nos espetáculos.

Iben Nagel Rasmussen, em um artigo intitulado "As Mudas do Passado", publicado pela primeira vez em 1979, e dedicado à sua experiência de mulher e atriz, recorda o momento no qual decide entrar no Odin.

Foi depois de ter visto *Ornitofilene*. Jamais havia pensado em ser atriz, mas vendo *Ornitofilene* se dá conta de que aquelas eram as únicas pessoas com as quais desejara trabalhar:

"Havia me golpeado a força do espetáculo e o que havia de estranho naquela força: pela primeira vez os papéis estavam invertidos, as mulheres podiam ser emotivamente fortes e os homens doces, sensíveis.

Nossa geração não está apenas assinalada pelo descobrimento, sempre novo, da opressão e da diversidade da mulher.

Está também assinalada pelo descobrimento da mulher no homem.

Freqüentemente, ainda hoje, os espectadores se assombram quando vêem desaparecer os confins que separam convencionalmente 'masculino' do 'feminino'.

Mas adiante fala da voz:

"Para as mulheres é difícil aceitar e descobrir sua própria voz (...) A mulher, freqüentemente, aceita o estereótipo: sua voz deve ser pequena, gentil, fina. Porém, atrás dessa doce jaula feminina está a força: outro universo de sons e de cores, profundo, porém congelado, morto na escuridão.

Descobrir a própria voz significa descobrir o próprio mundo interior, a própria alma."

Com o tempo, Iben Nagel Rasmussen se converteu no melhor exemplo, do teatro ocidental, do valor de uma obra de libertação artística (e, portanto, profundamente pessoal) que conduz à exploração da própria essência individual (feminina), através da destruição do clichê da feminilidade. Seu espetáculo-demonstração, Lua e Escuridão, é uma síntese de seu trabalho de atriz, do *training* individual até a colaboração com o diretor, mas, ainda que falando somente de técnica, tem a força emotiva de um "verdadeiro espetáculo". Sem querer, pensado como material para encontro e seminário de trabalho, converteu-se para muitos espectadores no encontro com uma pessoa extraordinária.

A sessão do ISTA realizada em Holstebro, em setembro de 86, tratava de este tema do masculino e do feminino através de uma série de experiências práticas. Os atores orientais mostravam como o sexo do personagem podia ser algo independente do sexo do ator. Basta pensar no teatro clássico chinês, onde homens e mulheres se especializam em papéis masculinos e femininos, segundo a qualidade de sua energia cênica, de certos dotes físicos e caracteres de suas preferências artísticas independente do sexo pessoal. Na apresentação [illegible] "Animus-Anima" no qual indica, com esses dois termos, as duas cores diversas – forte e suave – da energia do ator (aquilo que os balineses, por exemplo, distinguem com os termos "Keras" – vigoroso – e "Manis" – doce –):

"Energia-Anima e energia-Animus são termos que não têm nada que ver com a distinção masculino-feminino ou com arquétipos ou projeções. Designam uma polaridade, claramente pertencente à anatomia do teatro, difícil de definir em palavras e, portanto, difícil de analisar, de desenvolver e de transmitir."

Concluindo o artigo, afirma que esta polaridade é fonte material de onde surge a experiência espiritual do espectador, aquilo que o conduz a descobrir o invisível atrás do visível. Freqüentemente, a técnica sufoca um dos dois pólos, em vez de salvaguardar:

"a presença simultânea da força-Animus e da força-Anima, a capacidade do ator de saltar de um polo a outro e mostrar o perfil dominante de sua energia revelando também seu duplo vigor e ternura, ímpeto e graça, gelo e neve, sol e chama".

A exploração do ritmo pré-expressivo com o qual se alternam os dois pólos, energia doce-Anima e energia forte-Animus do ator, conduz Barba a correr outros limites, passando do nível pré-expressivo, do nível físico da "presença" do ator, ao dramatúrgico.

Aparentemente, em seus "Kammerspiele" ele reinventa a figura do "ator-contador-de-histórias". Mas esta é apenas a situação de partida. As imagens dos diversos personagens e de suas histórias emergem com tal vivência à superfície do relato que parece que o corpo do ator é visitado por presenças imprevistas, por imprevistas relações entre pessoas diferentes. É a revelação de algo que já não é mais o relato-em-ações do ator; é, ao contrário, a materialização de um espaço mental no qual as histórias crescem, deslocam-se adiante, atrás, cruzam-se, intercambiam-se, encontram-se com os próprios limites e se transformam.

Assiste-se, além da história representada-relatada, à peripécia de uma inteligência em revolta contra a idéia possessiva que divide coisas para dominá-las. *Matrimônio com Deus* está construído com uma particular rede de relações visuais e conceituais: um personagem se esfuma em outro; o invisível domina o visível, o mundo das visões místicas ou "loucas" entra no mundo cotidiano e vice-versa. O espectador tem a estranha experiência (experiência de uma experiência) de contemplar simultaneamente o duplo rosto do êxtase: vê sua mísera casca externa, quase repugnante, doente, sofredora, mas também vê a linha interna: luminosa, feita de puro júbilo, de glória.

No início e no final do espetáculo, os dois personagens são claramente distinguíveis: trata-se de um velho casal, o louco e genial Vaclav Nijinski e sua mulher Romola de Pulszky. Ela o acode. Ele conduz a velha esposa à dança. [illegible] rapidamente, os papéis se confundem, as vozes se entrecruzam, os dois atores dão vida a um único personagem; um ele-ela em luta com a própria alma enferma, possuído da voz negra e deslumbrante de Deus. É a história, diz o subtítulo do espetáculo, de um matrimônio impossível:

"Olhamos, lenta, a neve no ar, e juntos a amamos.
Diz-se que na vida e no amor aquele que perde mais não deve esquecer aquilo que perdeu,
que quem sacrificou tudo não pode sussurrar que tudo está bem.
Não é verdade.
Vivi louco 33 anos.
Vivi como um louco 33 anos".

É um espetáculo escabroso e sublime. Uso "sublime" no sentido técnico deste termo, que indica a presença de um elemento artístico perturbador, capaz de infringir o limite do "belo", da perfeição. Poderia também defini-lo como "grotesco", no sentido que Meyerhold dava à palavra: luta entre forma e conteúdo, quer dizer, aquilo que "une em uma síntese a essência dos contrários e induz o espectador a tentar resolver o enigma do "incompreensível". É uma exploração do universo irracional encerrado entre dois parênteses simples e narrativos.

A mesma estrutura complexa possuía *O Romanceiro de Édipo*: um único ator (Toni Cots); uma narração retilínea no começo e no final (o narrador era um homem do povo, um exilado de Tebas, um desterrado da ditadura de Creonte); e, no centro, um divagar de histórias que saltavam de uma a outra segundo os ritmos imprevistos da memória, de suas passagens por analogias que conectam Édipo, Laio, Antígona, Creonte, Jocasta, a Esfinge...

Em *Judith*, as duas seqüências que enquadram o espetáculo em um prólogo e um epílogo relatam a história de uma heroína bíblica. Roberta Carreri se limita a ser uma eficaz narradora. Porém, entre o prólogo e o epílogo a unicidade da atriz parece se fundir ao calor de uma paixão terna e desbastante. A história eclode no corpo-mente da atriz e na mente do espectador, voa livremente na constelação de imagens que se reúnem ao redor da imagem de uma jovem com a cabeça de um homem decapitado na mão: fantasias de adolescente; espírito guerreiro de uma mulher solitária; amor e erotismo; horror, luz, doçura, vulgaridade, dor, santidade e crime.

Eugenio Barba indaga as possibilidades do pensamento-não-possessivo também em termos teóricos, com o ensaio "O Corpo Dilatado", no qual tenta definir o eco mental do pré-expressivo físico. Expõe as premissas para um discurso sobre a dramaturgia, orientado não a partir da linearidade da escrita e da composição literária, e sim sobre a organicidade do trabalho do ator e as dinâmicas interpessoais de grupo.

KIRSTEN E CHRISTINE

Nos anos 80, os espetáculos do Odin Teatret não são somente o resultado de atores que dominam um incomum saber teatral, acumulado em anos de busca individual e de grupo. São também o desenvolvimento, a um nível lógico superior, da relação entre diretor e ator. Os atores já não provêem mais o diretor de simples materiais para a sua composição dramatúrgica. Provêem-no com seqüências dramaturgicamente organizadas. Quer dizer, a dramaturgia do ator se desenvolveu até resultar numa potencial autodireção. Barba, salvo raras exceções, não se interessa mais pelo *training* pessoal dos atores. Portanto, não realiza mais aquele trabalho que havia absorvido grande parte de sua atividade nos anos precedentes. No trabalho para os espetáculos, monta muito menos detalhe por detalhe as ações de seus colegas. Faz uma montagem de montagens, uma dramaturgia de dramaturgias. Poderíamos também dizer, uma direção de direções.

O espetáculo *Talabot*, em cena desde 1988 até setembro de 1991, constitui um exemplo extremo neste sentido. Barba não "inventa" sequer uma cena: são os atores que elegem os episódios nos quais se articulará o espetáculo; às vezes (como ocorreu no seminário de Módena, na Itália, em abril de 88) são os futuros espectadores do espetáculo os chamados a realizá-lo; são também os atores que escolhem os textos e compõem a figura e as ações dos próprios personagens.

Poder-se-ia perguntar, então, se o papel de Barba não se limita ao de um coordenador que harmoniza e "limpa" (como se diz em grego) os materiais produzidos por outros. Por que, então, encontramos escrito no programa de *Talabot* "texto e direção de Eugenio Barba"?

Seu papel, na realidade, é no sentido pleno da palavra, *o de autor*, daquele que faz crescer o sentido da obra trabalhando no interior de uma mente coletiva constituída pelo grupo.

Creio que *Talabot* propõe, no plano teórico, problemas que o pensamento teatral não é ainda capaz de resolver com seus atuais instrumentos críticos. Encontramo-nos frente a frente com uma dramaturgia extremamente complexa e extremamente orgânica. Tão orgânica que parece simples pela força de sua evidência.

É mais fácil colocar os termos do problema no plano operativo ou talvez biográfico: parece que Eugenio Barba inventou as condições para sair de si e – apesar do acúmulo de suas experiências e de suas investigações no campo da ciência do teatro – trabalha com aquilo de si que, como diretor e pessoa, não sabe que o sabe.

Kirsten e Christine não são duas mulheres. São os dois nomes (dois destinos?) de uma mesma mulher. Uma mulher real: Kirsten Hastrup, antropóloga dinamarquesa nascida em 1948, conhecida por suas investigações sobre a Islândia, doutorada em Oxford, docente da Universidade de Aarhus e professora na Universidade de Copenhague.

Na primavera de 87, Kirsten Hastrup aceitou transformar-se em personagem. Assim se pôs em marcha o trabalho para *Talabot*.

Kirsten Hastrup, aceitando a proposta de Barba, realizou uma arriscada experiência científica, igual ou talvez mais arriscada do que aquela que realizavam Barba e os atores do Odin decidindo pôr em cena um espetáculo baseado em um personagem vivo, que seria o primeiro espectador, e cuja vida, ao narrar-se, não é profundamente diferente da de outras mulheres que têm família, filhos e estão dedicadas à busca intelectual.

A arriscada experiência científica de Kirsten Hastrup consistiu em transformar-se de antropóloga em informante, em deixar que outros indagassem sua vida do mesmo modo que um antropólogo indaga a vida e experiência dos que

ESPETÁCULOS DE RUA

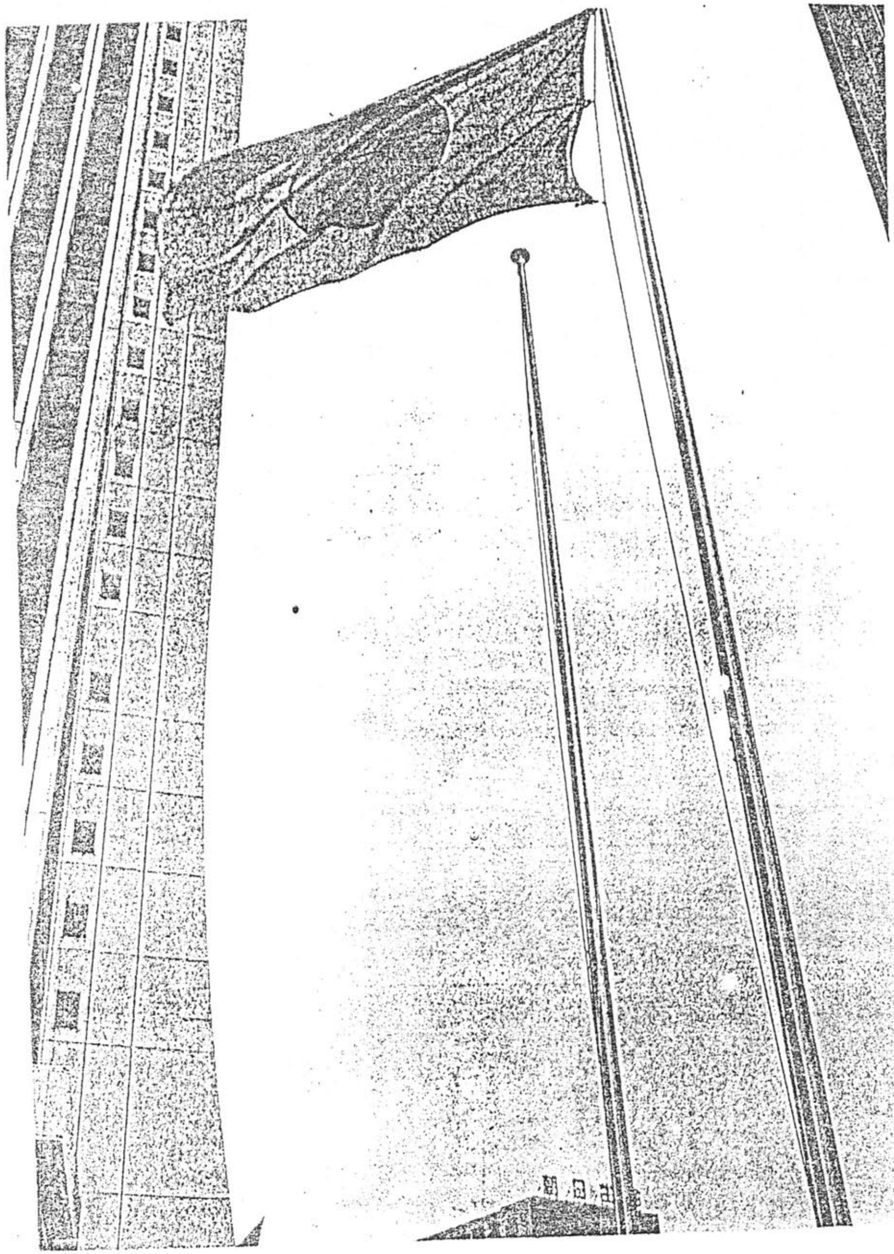
108. Sardenha, 1975 (Tage Larsen)

EMIGRAZIONE = DEPORTAZIONE

109. Sardenha, 1975 (Torgeir Wethal).

Em seus espetáculos de rua o Odin Teatret leva à extrema conseqüência a teatralização do espaço. Todos os elementos da rua – casas, balcões, telhados, fontes, monumentos, postes – são usados e dramatizados com suas distintas alturas e volumes, cores e formas. Os ângulos dos distantes telhados, a perspectiva de uma janela aberta ou fechada, a abertura de um portão ou sua ornamentação se convertem em *partners* dos atores e se justapõem às ações e sons, figurinos e acessórios cênicos. O ritmo cotidiano da rua é alterado pelos atores, cujas ações mudam continuamente com movimentos imprevisíveis na diagonal ou vertical, reunindo-se às vezes em uma marcha contida ou dispersando-se explosivamente entre a massa, em todas as direções. Os atores constroem, conscientemente, coloridas arquiteturas teatrais, modificando a percepção do espaço habitual da rua e a presença e função dos espectadores/atores.

ANABASIS (1977-1984).



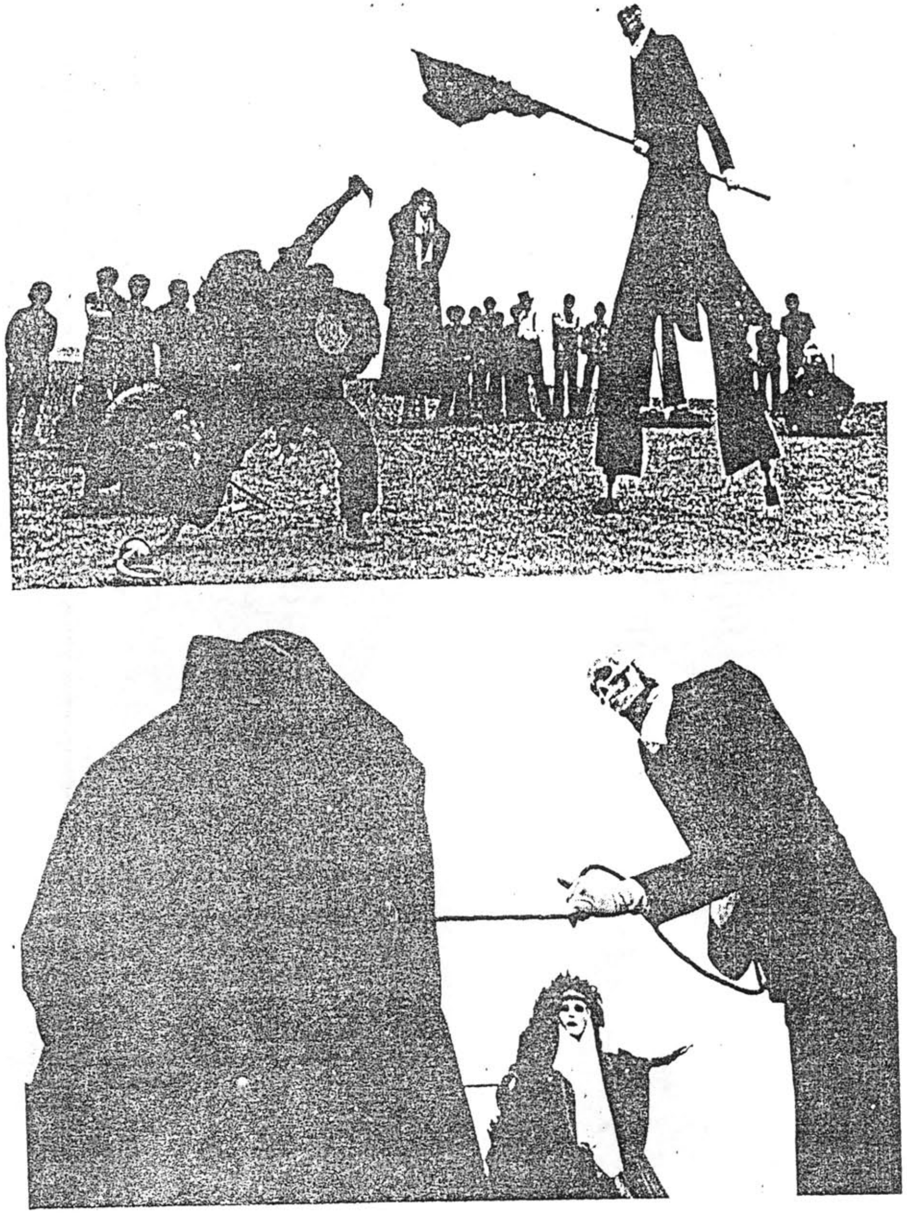
112. Japão, Tóquio, 1978.

113. Espanha, Barcelona, 1978 (Toni Cots, Francis Pardeilhan).

114, 115. Itália, Pontedera, 1978 (Knud Erik Knudsen, Torgeir Wethal

Anabasis, espetáculo de rua, título retirado da crônica de Xenofonte, escritor grego do século IV a.C. Um grupo de estrangeiros marcha através de populações estrangeiras. Os atores, armados com bandeiras, máscaras, clarins e tambores, se reúnem e se dispersam, escondendo-se nas esquinas das ruas, aparecendo nos balcões, atacando dos telhados. Somente as duas altas imagens da morte têm contato com a massa. A viagem de *Anabasis* termina em um grande telão negro que envolve os atores, sufocando suas ações e suas vozes. A *Anabasis* de Xenofonte conta a história de uma expedição militar grega isolada na Ásia Menor. Deve fazer uma longa viagem através de populações hostis ou amigáveis, superar obstáculos naturais, o perigo de ataques vindos do exterior e a ameaça do desacordo interno, antes de chegar ao mar e regressar à pátria. Os 10 mil gregos vêm de cidades distintas, falam dialetos diferentes, têm diferentes tradições, religiões e costumes. Porém, obrigados a se defender, criam uma complexa organização interna que permite decisões rápidas respeitadas por todos e que preserva a liberdade de cada indivíduo. A chegada ao mar e o embarque rumo à pátria-mãe dissolve esta unidade, que foi concreta enquanto se sentiu, cotidianamente, a ameaça que os rodeava.

118. Nova York, 1982 (Julia Varley).



119 e 120. As imagens finais de *Anabasis*: a última luta dos atores e seu asfixiamento. Peru, 1978.

ESPETÁCULOS DO ODIN TEATRET 1965-1991 (direção de Eugenio Barba)

"Ornitofilene" (1965-1966) O amigo dos pássaros
Baseado em um texto teatral de Jens Björneboe.
Atores: Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Torgeir Wethal.
Cenógrafo: Ole Daniel Bruun.

"Kaspariana" (1967-1968)
Baseado em um roteiro de Ole Sarvig.
Atores: Jan Erik Bergström, Anne Trine Grimnes, Lars Göran Kjellstedt, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Dan Nielsen, Torgeir Wethal.
Cenógrafo: Bernt Nyberg.
Assessor literário: Christian Ludvigsen.

"Ferai" *(*1969-1970*)*
Baseado em um texto teatral de Peter Seeberg.
Atores: Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Juha Häkkänen, Sören Larsson, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Torgeir Wethal.
Figurino: Jacob Iensen e Iben Nagel Rasmussen.
Assessor literário: Christian Ludvigsen.

"Min Fars Hus" (1972-1974) A casa de meu pai
Dedicado a Fiódor Dostoievski
Roteiro de Eugenio Barba.
Atores: Jens Christensen, Ragnar Christiansen, Malou Illmoni,Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal

"O Livro das Danças" (1974-1980)
Atores: Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Elsa Kvamne, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Odd Ström,Torgeir Wethal.

"Johann Sebastian Bach"
(primeira versão 1974, terceira versão 1979)
Atores:. Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Odd Ström, Jan Torp, Julia Varley.

"Come! And the Day Will Be Ours" (1976-1980) Vem! E os Dias Serão Nossos
Roteiro de Eugenio Barba.
Atores: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal.

"Anabasis"
(primeira versão 1977, quarta versão 1982-1984)
atores: Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Gustavo Riondet, Ulrik Skeel, Julia Varley, Togeir Wethal.

Bibliografia de e sobre Eugenio Barba

LIVROS E PEÇAS

Alla ricerca del teatro perduto, Marsilio, Padova, 1965.
Kisérletek Szìnhàza, Szinhaztudomanyi Intezet, Budapest, 1965.
The Floating Islands, Drama, Holstebro, 1979.
Modsætningernes spil, Berg, København, 1980.
Ceneri di Brecht, Biblioteca Teatrale n° 26, Bulzoni, Roma, 1980.
La corsa dei contrari, Feltrinelli, Milano, 1981.
Il Brecht dell'Odin, Ubulibri, Milano, 1981.
L'archipel du Théâtre, Bouffonneries Contrastes, Lectoure, 1982.
Cendres de Brecht, Cahiers de l'Herne 35/2, Paris, 1982.
Ta Plota Nisia, Andromeda, Athens, 1982.
Anatomia del teatro (com a colaboração de Nicola SAVARESE), Casa Usher, Firenze, 1983.
Les illes flotants, Institut del teatre de la diputacio de Barcelona, 1983
Las islas flotantes, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.
Bemerkungen zum Schweigen der Schrift, Verlag der Teaterassoziation, Köln, 1983.
Jenseit der schwimmenden Inseln, Rowohlt Enzyklopädie, Hamburg, 1985.
Aldilà delle isole galleggianti, Ubulibri, Milano, 1985.
Anatomie de l'acteur, com a colaboração de Nicola SAVARESE, Bouffonneries Contrastes, Lectoure, 1985.
The Dilated Body, seguido de *The Gospel According to Oxyrhyncus*, Zeami Libri, Roma, 1985.
Il corpo dilatato, seguido de *Il Vangelo de Oxyrhyncus*, la Goliardica Editrice Universitaria, Roma, 1985.
Brecht Aske 2 e Oxyrhyncus Evangeliet, em "Thebens Syv Porte", por Exe CHRISTOFFERSEN, Århus Universitetsforlag, Århus, 1986.
Beyond the Floating Islands, Performing Arts Journal, New York, 1986.
Más allá de las islas flotantes, Gaceta Editorial, México. 1986.
Más allá de las islas flotantes, Firpo-Dobal, Buenos Aires, 1987.
Anatomía del actor, com a colaboração de Nicola SAVARESE, Gaceta Editorial, México, 1988.
The Secret Art of the Performer, (com a colaboração de Nicola SAVARESE), Centre for Performance Research, Cardiff,1989.
De Flydende øer, Borgens Forlag, København, 1989.
Viaggi con l'Odin, com a colaboração de Tony D'URSO, Ed. Alfeo, Brindisi, feb. 1990.
El arte secreto del actor, com a colaboração de Nicola SAVARESE, Ed. Pórtico de la Ciudad de México & Escenología A.C., México, 1990.

Antropología teatral, algunas hipótesis, La Cabra nº 33, 35, México, 1981.
Creating the Roles, Canadian Theatre Review nº 31, Toronto, 1981.
Antropologia teatrale, em "Il Patalogo Tre", Ubulibri, Milano, 1981.
Introduzione all'antropologia teatrale in Scena nº 9, Milano, 1981.
Pedagoski paradoks, Dva pitanja, Komunikacija e *Plutajuci otoci*, Prolog nº 50, Zagreb, 1981.
Theateranthropologie, em "Körper fahrung", editado por Rudi SCHOLZ/Peter SCHUBERT, Rowohlt, Hamburg, 1982.
Tercer Teatro, Tribu nº 1, Valencia, 1982.
Anthropologie Théâtrale, Degrés, vol.X, nº 29, Bruxelles, 1982.
Teaterkultur, Spillerom nº 2, Porsgrunn, 1982.
Antropologia Teatru: Krok dalej, Dialog, vol. XXVII, nº 4, Warsaw, 1982.
Una ofensa a la naturaleza, Tribu nº 1, Valencia, 1982.
Palavras o presencia, Puesto de Combate nº 27, Bogotá, 1982.
Wörte oder Präsenz, Theater ZeitSchrift nº 2, Berlin, 1982.
The Way of Oposites, Canadian Theatre Review nº 35, Toronto, 1982.
Theatre Anthropology, TDR nº 94, New York, 1982.
Antropología teatral, Acto Latino nº 0, Bogotá, 1983.
Le Théâtre Kathakali. Bouffonneries nº 9, Lectoure, 1983.
Cuando el actor abandona los territorios conocidos, Quehacer teatral nº 2, Bogotá, 1984.
Más allá de las islas flotantes, El cuerpo del dilatado e *El camino del rechazo*, Maldoror nº 22, Montevideo, 1986.
La voie du refus, Jeu, Cahiers de Théâtre nº 33, Montreal, 1984.
La via del rifiuto, em "Per i 10 anni", Centro de la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1984.
Odin Teatret, Storia e Oggi, Alfabeta, vol. 7, nº 69, Milano, 1985.
Aldilà delle isole galleggianti, Il Taccuino di Cary nº 1, Milano, 1985.
The Dilated Body: on the energies of acting, New Theatre Quarterly, vol. 1, nº 4, Cambridge University Press, 1985.
Den udvidede krop, Årsberetning, Institut for Dramaturgi, Århus Universitet, Århus, 1985.
Det foregår i hekvede, por Eugenio BARBA & Olaf Niels GUDME, Tusind Øjne nº 9, København, 1985.
Le corps dilaté, JEU nº 35, Cahiers de Théâtre, Montréal, 1985.
Más alla de las islas flotantes, e *El camino del rechazo*, em "Técnicas y Teorías de la Direccíon", Escénica, vol. 1, Gaceta Editorial, México, 1985.
The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work, New Theatre Quarterly, vol. IV, nº 1, Cambridge University Press, 1985.
Po Tamtej Stronie Plywajacych wysp, Dialog vol. XXX nº 5, Warsawa, 1985.
La vía del Refús, Estudis Escènica nº 27, Barcelona, 1985.
Antropologia teatral: algumas hipóteses, Teatro Universitário nº 12, Rio de Janeiro, 1986.
L'ombra di Antigone, Teatro Festival nº 2, Parma, 1986.
Animus og Anima, Spillerom nº 4, Oslo, 1986.
Identidad nacional y antropología teatral, transcrição de conferência de Eugenio Barba em Buenos Aires, Antroponomia nº 1, TAIET, Buenos Aires, 1986.
Caballo de plata (Manual de Orientación para Coreógrafos), Escénica Número Extraordinario, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
Pismo glumcu D., in Scena nº 6, Novi Sad, 1986.
The Way of Refusal, NCPA Quarterly Journal, vol. XV, nº 1-2, Bombay, 1986.
Dårlig far og dårlig sønn - om skuespillerens opplæring, Spillerom nº 2, Oslo, 1986.
Instruktørens montage, em "Thebens Syv Porte", por Exe CHRISTOFFERSEN, Århus Universitetsforlag, Århus, 1986.
Homme-femme ou animus-anima: L'energie de l'acteur e *Le corps dilaté*, Bouffonneries nº 15-16, Lectoure, 1987.
L'intellettuale etimologico, Teatro Festival nº 6, Parma, 1986/87.
Quel continente, em "Il Patalogo Dieci", Ubulibri, Milano, 1987.
Mand-Kvinde eller Animus-Anima: Skuespillerens Energi, RAP nº 12, København, 1987.
Carta al actor D, em Sin Reserva nº 9, Viedma, 1987.
Uomo-donna o Animus-Anima, Teatro Festival nº 5, Parma, 1987.
L'Ombre d'Antigone, L'Art du Théâtre nº 7, Paris, 1987.
Carta al Actor D. e *Teatro antropológico*, Apuntes Teatro nº 95, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1987.
La sombra de Antígona, Jaque, vol. IV, nº 165, Montevideo, 1987.
Mand-Kvinde eller Animus-Anima: Skuespillerens Energi e *Den etymologiske intellektuelle*, em "At synliggøre det usynlige", Institut for Dramaturgi, Århus Universitet, Århus, 1987.
Teatro antropológico, Jaque, vol. IV, nº 177, Montevideo, 1987.
The Etymological Intellectual, New Theatre Quarterly, vol. III, nº 10, Cambridge University Press, 1987.
Entre texto escrito y espetáculo, Repertorio nº 1, Universidad Autónoma de Querétaro, 1987.
La energía del actor: hombre-mujer o animus-anima, Repertorio nº 3, Universidad Autónoma de Querétaro, 1987.
Teatro e Revolução e *Introdução à antropologia teatral*, Inacen, vol. II, nº 9, Rio de Janeiro, 1987.
Teatro antropologico e *Tradizione dell'attore e identità dello spettatore*, Hyphos, vol. I, nº 1, Scena Editore, Lecce, 1987.
Tradizione dell'attore e identità dello spettatore. ISTA - SALENTO, Dialoghi Teatrali, red. Nicola SAVARESE, Terra d'Otranto Numero Speciale, Lecce, 1987.
The shadow of Antigone, The Act, vol. I, nº 2, New York, 1987.
The Actor's Energy: Male-Female versus Animus-Anima, New Theatre Quarterly, vol. III, nº 11, Cambridge University Press, 1987.
Teatro: memorie e utopie, Alfabeta 103, Milano, 1987.
La terza sponda del fiume, Teatro e Storia, Il Mulino, vol. III, nº 2, Bologna, 1988.
La finzione della duallità, Teatro Festival nº 10-11, Parma, 1988.
Anthropological Theatre, TDR nº 117, New York, 1988.
La finzione della dualità, em "Il Patalogo Undici", Ubulibri, Milano, 1988.
About the Invisible and Visible in Theatre and about ISTA in particular: Eugenio Barba to Phillip Zarrilli, TDR nº 119, New York, 1988.
La tercera orilla del río, Reencuentro Ayacucho, Cuatrotablas, Lima, 1988.
Eusasian Theatre, TDR nº 119, New York, 1988.
Teatro Eurasiano, e *Il Teatro Kathakali*, em "Festival de Chieri '88", Rosenberg & Sellier, Torino, 1988.
The Way of Refusal: the Theatre's Body-in-life, New Theatre Quarterly, vol. IV, nº 16, Cambridge University Press, 1988.
La tercera orilla del río, Espacio vol. II, nº 4, Buenos Aires, 1988.
Quatro spettatori, Linea d'ombra nº 31, Milano, 1988.

BARBA, Eugenio: *Odin Teatret expériences*, Odin Teatre's performances 1964-73, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1973.

BARBA, Eugenio: *Odin Teatret, dets historie - og idag*, Musik og Teater n° 24, København, 1985.

BERG, Hans Martin: *Treklang, år med Odin Teatret 1968-84*, Vindrose, København, 1986.

BOURSEILLER, Antoine: *Viva Barba*, Le Nouvel Observateur, Paris 1969.

CARLSON, H.G.: *The Odin Theatre in Holstebro*, The American Scandinaviam Review, New York, 1971.

CHRISTOFFERSEN, Exe: *Skuespillernes Vandring*, Klim, Ärhu, 1989.

CHRISTOFFERSEN, Exe: *Thebens Syv Porte*, Århus Universitetsforlag, Århus, 1986.

CRUCIANI, Fabrizio/FALLETTI, Clelia: *Eugenio Barba e il Odin Teatret*, em Promemoria del teatro di strada, ed. Teatro Tascabile, Bergamo; Teatro Telaio, Brescia, 1989.

CZERTOK, Horacio: *Al sur del Odin Teatret*, Cultura n° 8, Buenos Aires, 1978.

DAETWYLER, Jean-Jacques: *L'Odin Teatret et la naissance du Thiers Théâtre*, Palindrome, Berne, 1980.

DANNEVIG, Siri/GREVE Wenhe: *Et teaterlaboratorium*, Samtiden n° 1, Aschehoug, Oslo, 1982.

DEL TORO, Fernando: *El Odin Teatret y Latinoamérica*, Latin American Theatre Review, March, University Of Kansas, 1988.

D'URSO, Tony/TAVIANI, Ferdinando: *L'Étranger qui danse*, Albun de l'Odin Teatret 1972-77, Maison de la Culture de Rennes, 1977.

D'URSO, Tony/TAVIANI, Ferdinando: *Lo straniero qui danza*, Studio Forma, Torino, 1977.

HIND, Tage: *Odin Teatret eller hverken-og*, Årsberetning fra Dramaturgisk Institut ved Århus Universitet, Århus, 1985.

Barba e o Teatro antropológico, INACEN MAGAZINE, dedicado a Eugenio Barba, vol.II, n° 9, Rio de Janeiro, 1987.

MAROTT, Ferruccio: *"Odin Teatret" di Eugenio Barba*, em "Tutto il mondo è attore", Terzoprogramma n° 2-3, Eri, Torino, 1973.

MOLINARI, Renata: *La strada della ricerca*, em "Il Patalogo Undici", Ubulibri, Milano, 1988.

RESTUCCIA, Alberto: *La "buena nueva" de Barba*, Jaque vol.IV, n° 174, Montevideo, 1987.

ROSENTAL, Geneviève: *Les guerriers de l'Odin Teatret*, em "Les Nouvelles Littéraires", Paris, 1976.

PETS, Thomas/BERGER, Hans Georg: *Eugenio Barbas Odin Teatret*, Theater Festival '80, Munich, 1980.

SAUREL, Renée: *A la recherche du théâtre perdu*, Les Temps Modernes, Paris, 1965.

SAUREL, Renée: *Séminaire nordique à Holstebro*, Les Temps Modernes, vol. 23, n° 256, Paris, 1967.

SAUREL, Renée: *De Rome à Holstebro: Un même but, des voies différentes*, Les Temps Modernes, vol. 27, n° 288, Paris, 1970.

SAUREL, Renée: *Le mythe du théâtre politique en Scandinavie*, Les Temps Modernes, vol. 27, n° 292, Paris, 1970.

SAUREL, Renée: *ODIN Nave Almirante del Tercer Teatro*, Cultura n° 8, Buenos Aires 1978.

SAUREL, Renée: *Odin Teatret à Choisy, les Tafurs à Gensac*, Les Temps Modernes, vol. 38, n° 431, Paris, 1982.

SCHECHNER, Richard: *Third Theatre, an interview with Jerzy GROTOWSKI about Eugenio BARBA*, Village Voice, May 1, New York, 1984.

TAVIANI, Ferdinando: *Del "Teatro povero"*, Tesi e parentesi em "Biblioteca Teatrale" n° 3, Bulzoni, Roma, 1972.

TAVIANI, Ferdinando: *Il Libro dell'Odin*, Feltrinelli, Milano, 1975.

TAVIANI, Ferdinando: *Odin Teatret e Eugenio Barba*, em "Enciclopedia del Teatro del '900", Feltrinelli, Milano, 1980.

TAVIANI, Ferdinando: *Il teatro che vive a Holstebro*,extraído de "Teatro danese de Novecento", Bulzoni, Roma, 1983.

TEMKINE, Raymonde: *Un italien en Danemark, des danois en Italie*, La Pensée, Paris, 1976.

VALENZUELA, José Luis: *Barba y nuestro teatro débil*, Espacio de Crítica e Investigación Teatral n° 5, Editorial Espacio, Buenos Aires, 1989, e em IITCL, Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte, Ed. Galerna/Lemcke, Buenos Aires, 1989.

WATSON, Ian: *Eugenio Barba: the Latin American Connection*, New Theatre Quarterly, vol. V, n° 17, Cambridge University Press, 1989.

WATSON, Ian: *Eugenio Barba: la conección latinoamericana*, IITCTL, Reflexiones sobre teatro lationamericano del siglo veinte, Ed. Galerna/Lemcke, Buenos Aires, 1989.

WETHAL, Torgeir: *Frammenti del mondo di un attore*, Teatro e Storia 6, n° 1, Il Mulino, Bologna, 1989.

PERFORMANCES

Ornitofilene

BJØRNEBOE, Jens: *Amputation ou adaptation*, em "Expériences", Odin Teatres Forlag, Holstebro.

LAUKVIK, Else Marie: *Il primo spettacolo dell'Odin Teatret*, em "Il libro dell'Odin" por Ferdinando TAVIANI, Feltrinelli, Milano, 1975.

Kaspariana

BARBA, Eugenio: *Ornitofilene, Kaspariana, Ferai*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1970.

AUBERT, Christiane/ BOURBONNAUD Jean-Luc: *Kaspariana*, in "Les vois de la création Théâtrale", CNRS, Paris, 1970.

FUMAROLI, Marc: *Première mondiale à Holstebro du noveau spectacle d'Eugenio Barba: Kaspariana*, Journal de Genève, October, 1967.

SERVIG, Ole: *Espace dramatique - Faubourg de Kaspar*, em "Expériences", Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1975.

Ferai

BARBA, Eugenio: *Ornitofilene, Kaspariana, Ferai*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1970.

BARBA, Eugenio: *Odin Teatret Expériences*, Odin Teatret performances 1964-73, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1973.

BREDSDORFF, Thomas: *Magtspil*, Gyldendal, 1986, København, 1986.
CHRISTOFFERSEN, Exe: *Fem er evangelierne*, Årsberetning, Institut for Dramaturgi, Århus Universitet, 1985.
VOLLI, Ugo: *Un vangelo del male*, Teatro Festival n° 2, Parma, 1986.

Talabot
BOCCHIERI, Rosanna: "*Talabot*". *Il potere dei morti sui vivi*, Sipario n° 483-484, Milano, 1988.
TEMKINE, Raymonde: *Talabot dans Aarkus en fête*, Théâtre/Public n° 85, Gennevilliers, 1989.
TEMKEME, Raymonde: *Talabot. Eugenio Barba Voyage*, Acteurs n° 73-74, Actes Sud, Paris, 1989.
ARM.: *Eugenio Barba: "TALABOT"*, Dialog n° 1 (400), Warsawa, 1990.

IMPRESSÃO
GRAFCENTERSUL